

## الردة الفكرية؛ واقع اجتماعي وخطورة مستقبلية

● د. نجمة إدريس

يُقال بأن أحد دكتاتورى عصرنا في بقعة ما من هذا الوطن أصدر فرمانا بتغيير اسم أحد شوارع عاصمته، والذي كان يحمل اسم: شارع أبي نواس، بسبب ظنه أن أبا نواس ينتمي إلى أرومة فارسية. وكان هذا الدكتاتور حينها مشغولاً بحرب عبثية شعواء مع إيران جارته الحدودية، ومروّجاً لشعارات رنانة حول عروبة أمة واحدة ذات رسالة خالدة. والمتابع لمثل هذا المشهد البائس - وما أكثر أمثله - لا يتعجب فقط من جهل الدكتاتور بأصل أبي نواس العربي القح ومن تقاعسه عن استشارة الدارسين للتاريخ والأدب حول هذا الشأن، وإنما يأتي العجب الأكبر من ظاهرة الاجترار على تشويه رموز التراث الأدبي والفكري والعبث بمدلولاتها التاريخية والمرحلية من أجل إرضاء شطحات طارئة وتوجهات تحكمها سياسة وقتية وتعصب ضيق.

ويبدو أن ذلك الدكتاتور لم يكن وحيد هذه المرحلة المقلقة المحيرة، وإنما بتنا نقرأ ونسمع أصوات دكتاتوريين صغار يرتدون مسوح الدين وجبة الواعظين، يحملون معاولهم وأزاميلهم ليتلموا وجه هذا ويشرخوا جبين ذاك من قمم الأدب والفكر ورموزه التراثية والتاريخية، لأنه لم يسر على صراطهم المستقيم الذي يرونه، ولم يجعل من نفسه - وهو برقد في ذمة القرون، بوقالمواظهم التعليمية وتوجهاتهم الحزبية. يستوي في ذلك امرؤ القيس بأبي العلاء وأبو الفرج الأصبهاني بقاسم أمين وهدي شعراوي بنجيب محفوظ وطه حسين بنزار قباني، والقائمة تطول !!

إن حديثنا عن هذه الظاهرة الخطيرة ليس المقصود من ورائه الدعوة إلى تقديس الميراث الفكري والثقافي وتأليه صانعيه ومبدعيه، إذ الأحرى بهذا الميراث ورموزه أن يظلا مادة للدرس والنقد والتمحيص وإعادة النظر حسب الرؤى العصرية للأجيال المتعاقبة. نعم لسنا مع التقديس والتأليه، ولكننا ضد الإلغاء والشطب، والجور على جهود إنسانية مثلت قيم مرحلتها وظروف عصرها في إطار ابداعى ذي مرجعية تاريخية ومجتمعية معينة. ثم من أين لحضارة أي مجتمع إنساني أن تضرب جذورها وتطول أنصانها دون هذا التراكم المعرفي والابداعي المشتجر في رؤاه وتوجهاته وبحثه عن الجديد والمختلف، والمكرس في النهاية للهوية والملاحم.

وأمر تلك الفئة المشكّكة لا يقف عند حدود رفض «وجود» هذه وتلك من الشخصيات الأدبية والفكرية وإغائها، وإنما يمتد ذلك إلى محاربة نزعات التجديد في الأدوات الفنية المبتكرة التي تمد الأثر الأدبي بأنساق حيوات متجددة وتكرس «فنية» الجنس الأدبي. من أمثلة ذلك تعالي تلك الصيحات المستنكرة لتوظيف الرموز المسيحية والمفاهيم المجازية للصلب ومكابدة آلام الحياة. ومنها استنكار توظيف الميثولوجيا والآلهة الأسطورية وتجليات الخلق والقدرة في أقاصيصها الرمزية. مروراً بالحروب الشعواء التي تثار ضد استخدام الإحياءات والمجازات الشعرية حول مصطلحات «الإله» و «النبوة» وجوارح الجسد وظلال المسميات العقائدية.

والخطورة في هذه الدعاوى الاستفزازية تكمن أولاً في أن «المستنكرين» لهذا التوظيف الفني هم أبعد ما يكونون عن فهم ماهية الأدب ورسالاته وتجلياته، وروحه المتوهجة الطموحة، الخارقة لجدار المعتاد والمكرر والبليد من الأساليب والرؤى. وثانياً هم لم يدركوا إلى الآن أن مهمة الأديب والشاعر ليست هي مهمة الواعظ أو الداعية أو المنظر الاجتماعي، بقدر ما يمثل هذا الأديب أو الشاعر صورة «الإنسان» بضعفه وقوته وإيمانه وشكه وجماله وبشاعته وسموه وتدنيّه. والإبداع في الأثر الأدبي لا يكمن في كونه خيراً أو شراً بقدر ما يكمن في كونه مثيراً للدهشة والتساؤل وخارقاً للمعتاد في قالب فني مميز.

هذا الفهم القاصر لمهمة الأدب عند دعاة «تهذيب المجتمع» و «ضرب أفراد بعضا الهداية» أفرز مجموعة من الممارسات الدكتاتورية تحمل في طياتها لونا من الإرهاب الفكري والقمعي. منها: رفع القبضات الغاضبة في وجه أية دعوة تُوجه لشخصية «جدلية» في إطار محفل ثقافي أو أدبي، كأدونيس أو نوال السعداوي أو نزار قباني أو غادة السمان... الخ. بل أن المنظمين لأمثلة هذه المحافل باتوا يتوجسون خيفة من هذه القبضات الغاضبة ويعملون لها ألف حساب! وبذلك يعلو صوت الرفض للرأي المخالف ويتلاشى مبدأ المجادلة والحوار ومقارعة الرأي بالرأي. ومن هذه الممارسات: الحجر على الكتب والمؤلفات ومنع بيعها وتداولها في مفارقة مثيرة للضحك والتندر، حين نتذكر إمكانية استحضر هذه المؤلفات في طرفة عين وبضغطة زر واحدة على شاشة الانترنت! ومنها: تقديم الكتاب والمؤلفين للمحاكمة والقضاء من أجل «جملة» قرأت خارج سياقها، أو مجاز فهم بصورة خاطئة.

ولعل أخطر هذه الإفرازات لسوء فهم مهمة الأدب، يكمن في المادة الأدبية في المناهج التعليمية، والتي تحتاج إلى وقفة متيقظة وحازمة، وإلا فإن الثمار ستكون فجّة ومرة في أفواه أبنائنا الذين باتوا يضرسون الحصرم! إن إلقاء نظرة واحدة على النصوص الأدبية المبثوثة في كتب المرحلة الابتدائية على سبيل المثال تؤكد لنا أن النص لم يعد نصاً «مختاراً» من نتاجات أسماء شعراء وأدباء كتبوا ما كتبوه عفو الخاطر معبرين فيه عن حالة وجدانية أو جمالية أو تأملية تعطي للنص قيمته الفنية والإنسانية. وإنما أصبح النص المدرسي نصاً «مصطنعاً» و «ثوباً مفصلاً» يخططه خياط مُكَلَّف بمقاييس محددة وضعها مسؤولو المقرر الدراسي الذين يرتدون مسوح «المحافظة» و «الوعظ» و «الأدب التعليمي» و «ضرب الجيل بعضا الهداية



وعصا القيم». وكأن دراسة نصوص لشعراء كبار في الوطنية أو الطبيعة أو الطبيعة أو الحنين أو الحب أو الألم الإنساني بات من الموبقات والرذائل !!

والأمر في المناهج الدراسية لم يقف عند حد «تفصيل» النص الأدبي و«اصطناعه» على مقياس التوجه والميل، وإنما تعدى ذلك إلى تجميد عقول الناشئة وحجرهم في عصر غير عصرهم، وعند مشهد ثقافي عفت عليه القرون والعقود! ويكفي أن نذكر في هذا الصدد استبعاد الشعر الحر (شعر التفعيلة) عن المناهج الدراسية في جميع مراحلها، والإلقاء في روع الجيل والناشئة أن الشعر العربي هو فقط الشعر العمودي، وأن الحركة الشعرية توقفت عند أحمد شوقي وشعراء جيله! وهذا افتئات على الحقيقة وواقع الحركة الشعرية الحديثة التي بلغت قمة تألقها وازدهارها عند شعراء الشعر الحر (شعر التفعيلة). هذه الحركة الباهرة التي تم التنظير لها منذ نصف قرن، وأخرجت شعراء كبارا تركوا بصمة مهمة على خريطة الشعر العربي الحديث، ومثلوا مرحلة فنية وتاريخية لا يمكن تجاوزها بهذه المجانية والغفلة.

إن دفن الرؤوس في الرمال وإبهاظ الحركة الشعرية الحديثة ألقها ونضالها الجميل، وإسدال الستار أمام بصر وبصائر الجيل الجديد وعزلهم عن حركة الحياة المتطورة لن يفيد المتزمتين والمتاجرين بمسوح الورع والتقى، أولئك الذين مازالوا - ونحن نلج الألفية الثالثة من عمر الزمان - يرون من نوافذ كهوفهم أن التجديد في الشعر والأدب لون من التغريب والعبث والخروج عن الجادة، بل ومؤامرة صريحة ضد القيم والثوابت !!

ولعلنا في هذه المرحلة من الاستطراد يجوز لنا أن نتساءل عن سر هذه الردة ورجوع القهقري في الفكر والرؤية والمواقف الحياتية، وعن سبب هذه المعادة السافرة لحركة التطور والنمو التي هي من سنن الحياة، وعن مغزى الاصرار على امتياع بئر الماضي بنميره وأقدانه وعدم رؤية الجديد والمتطور إلا في كونه مباءة للخسران والضلال! من أين يا ترى أتت هذه الرؤية المعكوسة؟ وكيف تجذرت وترعرعت ونمت كأذرع الأخطبوط؟ وهل في تاريخنا أو تاريخ الأمم الأخرى شبيه لما يحدث الآن؟!

ربما لا نملك الإجابة الشافية على هذا التساؤل، لكن يمكن القول إن أثر فكر الردة ومحاربة سنن التطور قد يكون له امتداد مرحلي يطول أو يقصر على المجتمع وممارساته، إلا أن خطورته المستقبلية على الميراث الفني والأدبي كبيرة ولافتة للنظر. وذلك حين يصوغ هذا التوجه الرجعي رؤى مغلوطة أو مجحفة أو مضللة حول قيمة هذا الميراث الأدبي والحضاري ورموزه، ويكرسها في عقول الجيل والناشئة.

لعله من فضلة القول أن نؤكد أن أهم ما ميّز ثقافتنا العربية الإسلامية على مدى العصور وأعطاها وجهها الحضاري المشرق هو كونها ثقافة منفتحة على معارف الأمم وعلومها، ومتلاقحة مع معطياتها الإنسانية والفكرية، ومؤمنة بمبدأ التراكم المعرفي والإضافة والنمو. لذلك نرى أن هذا المنعطف السلبي الذي يجر هذه الثقافة إلى التقوقع والتآكل يشكل تحديا خطيرا يحتاج إلى تأمل جاد وعمل أكثر جدية.

إن حياة هذا الرجل آفاقٌ كثيرة، وجوانبٌ متعددة من العظمة والخلود. فبعد العزيز الرشيد علم من أعلام النهضة الفكرية المعاصرة في الكويت، ولست مبالغاً في شيء إن قلت إنه علم من أعلام النهضة العربية المعاصرة أيضاً.

فله جولات ومواقف في عالم الصحافة غير خفي، وله صولات ومكان في دنيا الجهاد الديني، والإصلاح الاجتماعي غير منكر.

فمن اندونيسيا ذلك البلد الاسلامي النائي، إلى المدينة المنورة إلى القاهرة عاصمة النور والعلم، إلى استانبول؛ كانت رسائله ومقالاته ومحاضراته تنقذ كالشهب على رأس الاستعمار والرجعية والمرجفين في الدين.

حتى إذا ما استأثر الله به، وحال دون وجود شخصه القدر، ظلت روحه خالدة ببقاء ذكره على آثاره الجليّة الخالدة، لأنه من أولئك النفوس الرواد الذين وسموا أنفسهم في حياة مجتمعهم، وجعلوا من آثارهم نهجاً يستقي منه الناهلون معالم حياة جادة أصيلة، تتواكب مع الأيام، وتتكيف مع كل جديد محمود.

وتأثر بمناهج الإصلاح التي وضع خطوطها الأفغاني والشيخ محمد عبده وتلامذتهما بعدهما كقاسم أمين وغيره.

ولقد ربطت بينه وبين عبدالعزيز الثعالبي الزعيم التونسي المشهور صداقة متينة في مصر نرى أثرها واضحاً جلياً في كتابه (تاريخ الكويت) الذي أهدها إلى نفس هذا الزعيم العربي العظيم في طبعته الأولى.

### جذوره:

كتب إبراهيم بن محمد آل معمر وهو

## الشيخ عبد العزيز الرشيد

١٣٠١هـ - ١٣٥٨هـ

١٨٨٣ - ١٩٣٩م

• بقلم:

خالد سعود الزيد



الشرعية فنبغ فيها، ثم سافر إلى الزبير قاصداً الشيخ محمد بن عبدالله الصوجان فلزمه وتعلم على يده أصول الفقه والنحو والتجويد في مدرسة الزهير التي كان مقرها مسجد الباطن.

أمضى عبدالعزيز سنة في الزبير ليعود بعدها إلى الكويت، وفي عام 1906 قصد الإحساء لطلب المزيد من العلم، وتحت ضغط من والده عاد إلى الكويت، ثم ذهب مع والده في رحلات للغوص على اللؤلؤ، هذه الرحلات كانت معينا خصباله في الكتابة عن الغوص بعد ذلك في تاريخه.

وفي عام 1911م سافر إلى بغداد في طلب الاستزادة من العلم على يد السيد محمود شكري الألوسي، أحد أهم أعلام العصر في العراق، وشيخ الأسرة الألوسية في العراق في مطلع هذا القرن، فرحب به السيد محمود الألوسي وألحقه بالمدرسة الداودية، وفي هذه الفترة من حياته العلمية قام بكتابة رسالته «تحذير المسلمين عن اتباع غير سبيل المؤمنين» التي جاءت رداً على قصيدة الرصافي - رحمه الله - (التربية والأمهات) والتي مطلعها:

هي الأخلاق تنبت كالنبات  
إذا سقيت بماء المكرمات

ومنها:

وقالوا شرعة الإسلام تقضى  
بتفضيل «الدين» على «اللواتي»  
لقد كذبوا على الإسلام كذباً  
تزول الشم منه مزلزلات  
وماضراً العفيفة كشف وجهه  
بدا بين الأعفاء الأباة

رئيس كتاب المغفور له جلالة الملك عبدالعزيز آل سعود للشيخ عبدالعزيز الرشيد يقول:

«..... أفيد حضرتكم أنني مسرور جداً من بروز «الكويت» (1). الغراء وأومل أنها تسير على سواء السبيل وعلى ما فيه خير العرب والإسلام والمسلمين وهذا هو الظن باخلاصكم ونزاهتكم وحسن ما تقصدون.

واظنكم لا تنسون كتابي لكم من مصر الذي قلت فيه بأنكم تمتون بروابط عديدة لوطنكم الاصلي (أي نجد) ومبدأكم الديني وعنصركم العربي وهذه ثمرة ما ذكرته لحضرتكم قد أينعت فارجو أن تكون ثمرة جنية سائغة» فرد الشيخ عبدالعزيز الرشيد برسالة بين فيها شيئاً من جذوره. قال:

«أنني أمت إلى نجد بعدة صلات قوالدي (أحمد بن رشيد البداح) ولد في (الزلفي) من البلاد النجدية وأبوه (رشيد) ومن قبله من آبائه ولدوا في (ملهم) التي تبعد عن (الرياض) عاصمة البلاد النجدية نحو يومين ولنا إلى الآن فيها وفي «صلبوخ» أقارب قرييون زارنا منهم كثير في الكويت وكان منهم في «صلبوخ» عبدالله ورشيد ابنا عبدالرحمن البداح وهما ابنا عم والدي (أحمد) ولعبدالله ورشيد أخ ثالث هاجر إلى الكويت قرب هجرة والدي وإخوانه إليها وتوفي فيها رحمه الله وله الآن من الأولاد المذكور إبداح وعلي».

## مولده ونشأته:

ولد رحمه الله في الكويت عام 1301هـ - 1883م وتلقى علومه الابتدائية فيها، فأتى ختم القرآن ثم تعلم على يد الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان - رحمه الله - العلوم

فجاءت رسالته هذه نقضاً لهذه القصيدة، وتفضيلاً للرجال على النساء، ومحاربة تعليم المرأة وخروجها إلى المدارس.

وفي هذه الرسالة التي طبعت في بغداد عام 1321هـ - 1911م في مطبعة دار السلام، نستطيع أن نقف على مرحلة فكرية من حياة الشيخ عبدالعزيز كان فيها مترمماً في آرائه، متابعاً لشيخه محمود الألوسي في مسألة حجاب المرأة وتعليمها، الأمر الذي انعكس في تحرير هذه الرسالة وما تحمله معها من ضيق مذهبه في النظرة إلى المرأة، الذي ما لبث أن تخلص عنه بعد لقاءه بزعماء الإصلاح في العصر الحديث من أمثال الشيخ محمد رشيد رضا، والشيخ عبدالقادر المغربي، والشيخ عبدالعزيز الثعالبي.

ولم يزل الشيخ عبدالعزيز دؤوباً في طلب العلم حتى سمع بافتتاح دار الدعوة والإرشاد التي أسسها الشيخ رشيد رضا في مصر في فبراير عام 1912م (ربيع أول 1330هـ) لتخريج المرشدين والدعاة، فتوجه إلى مصر رغبة بالالتحاق بهذه الدار، ولكنه لم يوفق بالانضمام إلى تلك المدرسة، فظل في مصر نحو أسبوع ثم غادرها متجهاً إلى مكة ثم إلى المدينة.

وبعد سنوات من التطواف في سبيل العلم والتحصيل عاد إلى الكويت، فعين مديراً للمدرسة المباركية عام 1336هـ - 1917، وقد ظل في منصبه هذا زهاء سنتين، تولى بعدها وظيفة الواعظ في مجلس أمير الكويت الشيخ أحمد الجابر رحمه الله.

وقد شارك الرشيد - رحمه الله - في حرب الجبراء عام 1920، وكان ممن التجأوا إلى قصر الجبراء والاحتماء بأسواره الطينية إثر معركتهم مع فيصل

الدويش زعيم الإخوان آنذاك، وقد روى لنا تلك الواقعة تفصيلاً في تاريخه.

وإثر تولي الشيخ أحمد الجابر - رحمه الله - مقاليد الحكم في الكويت عام 1921، طفق في تأسيس مجلس من أعيان الكويت يساعده في شؤون البلد ومصالحها، فتأسس مجلس الشورى الذي كان يتألف من اثني عشر عضواً ضم من بينهم الشيخ عبدالعزيز الرشيد، وما لبث هذا المجلس أن حل بعد حوالي شهرين من تأسيسه.

### الشيخ عبدالعزيز الرشيد في البحرين

بعد صدور العدد العاشر من السنة الأولى لمجلة الكويت في عام 1928، عزم الشيخ عبدالعزيز على القيام برحلة طويلة إلى سنغافورة وأندونيسيا، ماراً (البحرين) في طريقه إليهما، وفي هذه السنة وصل البحرين واستقبل استقبالاً كريماً من أهل البحرين عامة، واستقبالاً خاصاً من آل القصيبي (الأماثل) الذي نزل في كنفهم، وصار ضيفهم زمناً، وقد سجل الشيخ عبدالعزيز الرشيد أحداث تلك الفترة بشكل مفصل في مجلته (الكويت)، التي تابعت صدورها للسنة الثانية على التوالي بعد توقف دام ستة أشهر تقريباً ليصدر العدد الأول من المجلد الثاني في شهر المحرم 1348هـ - يونيو 1929م، وقد سجل الشيخ الرشيد في هذا العدد مشاهداته في أهل البحرين (الأكارم) وفي آل القصيبي (الأماثل) قائلاً:

«في 15 جمادى الآخر 1347هـ (28 نوفمبر 1928م) وصلت البحرين من الكويت على ظهر أحد المراكب التجارية،



وهم في نظري أقرب من رأيي للخير والكرامة من البطون المتفرعة عن الأمة العربية وحياتك في البحرين تزكو وتطيب أضعاف ما هي في الكويت فرضي الله عن أهل البحرين وأرضاهم فقد عرفت منهم خلة تقدير الفضل لذويه قبل اليوم وقد تجلت لي منهم فيك في هذا اليوم فجزاهم الله عني وعنك أفضل الجزاء ونفعهم بعلمك وفضلك».

فرد عليه الشيخ عبدالعزيز على صفحات مجلة الكويت قائلاً:

«لقد كنت كما قال مولانا الزعيم الجليل مزمعا على القيام برحلة طويلة عريضة ولم يدر في خلدي بعد أن اعتزمت على مفارقة الأهل والوطن أن القي عصا التسيار في البحرين وهي على مسافة غلوة من الكويت ولكن ماذا أصنع وقد ملكني أبناء تلك الجزيرة المحبوبة بلطفهم وأحسنوا بي الظن احسانا لم يعد في وسعي معه إلا أن أقابلهم بالتقدير والاكبار وأقابل رغبتهم في إقامتي بينهم واعظا ومعلما ومرشدا بالقبول والإذعان وهكذا فقد كتب الله أن اتخذ البحرين اليوم لي وطنا وأن أستبدل بها إخوانا بإخوان وأصحابا بأصحاب وما أراده الله خير».

ولقد أشيع في الكويت وغيرها أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد قد نفي من الكويت بأمر من الشيخ أحمد الجابر - رحمه الله - فسارع الشيخ عبدالعزيز بتكذيب هذا الخبر على صفحات مجلة الكويت، وكتب يقول:

«لقد علم سمو أمير الكويت الشيخ أحمد بن جابر آل الصباح وعلم إخواني الكويتيون عموماً بأن الغرض من سفري الأخير هو القيام برحلة في الخليج الفارسي وجاوه وسنغافورة من الهند الشرقية ليس إلا وقد كنت مصمماً العزم

ونزلت في ضيافة آل القصيبي الأمثال، وقد لقيت من حفاوة كبير أسرته المفضل الحاج عبدالعزيز بن حسن القصيبي وأخيه الشاب المهذب حسن بن إبراهيم القصيبي ما أعجز لساني عن القيام بما يستحقانه من مدح وتقدير، لقيت منهما حفاوة أنستني ما كنت أفاويه من غصص في مفارقة الأهل والأوطان وعطفاً قل أن وجدت مثله من سواهما، وتسليّة أزاحت كل من أمامي من هم وأسى... وهكذا فالواجب يقضي أيضاً بأن أشكر عامة وجهاء البحرين الأكارم وعامة علمائها وأدبائها الأمثال والقائمين بشؤون مدارسها وأنديتها الفضلاء للحفاوة التي نشروا عليّ برودها مدة إقامتي، ولإظهارهم الرغبة في مقامي بين أظهرهم استأذنا للمنتدى الإسلامي (2)، وللقيام بوظيفة الوعظ والتعليم أيضاً».

وبعد وصول الشيخ عبدالعزيز إلى البحرين بشهرين أرسل برسالة من هناك إلى زعيم تونس الأكبر الشيخ عبدالعزيز الثعالبي في تاريخ 18 شعبان 1348هـ - 18 يناير 1930م، فرد عليه الشيخ الثعالبي برسالة مماثلة من بغداد جاء فيها:

«بعد السلام والتحية... وبعد فقد حظيت بكتابكم العزيز المؤرخ 18 شعبان الاكرم بعد أن انقطعت عني أخباركم مدة مديدة حتى ظننتكم وصلتم فيها إلى (جاوه) وما كان ليكون في نفسي أنكم تنزعون إلى الإقامة في البحرين ولو مؤقتاً لانكم مزعمون على القيام بسياسة طويلة عريضة تستغرق أضعاف ما قدرتم لها فكيف بكم إذا قضيتم شطرها الأكبر في البحرين وهي على مسافة غلوة (3) من الكويت.

يحق لأهل البحرين أن يغتبطوا بكم وينافسوا فيكم سكان ملزيا وأندونيسيا

وهذا شيء منها. قال الرشيد:

« عز على كثير من أخواننا الكويتيين الفضلاء عزمنا على الانتقال من الكويت إلى البحرين وأخذ بعضهم يناشدوننا بأن لا نفعل وما كان بوجدنا أن نرد لهم طلبا لو كان ذلك في الوسع اليوم ولم تكن ثمة أسباب قهرية تضطرننا إلى هجر مسقط الرأس والبلد التي هي أول أرض مس جلدي ترابها.

وسأنشر هنا نماذج من رسائل أولئك الإخوان الفضلاء التي ضمنوها شعورهم الرقيق نحو أخيهـم»

## ١ - رسالة الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان

قال حفظه الله من كتاب بعث به إليّ في البحرين من الكويت  
أهدي السلام النامي لجنا ب العلامة  
الهام الاستاذ الأجل الأخ الشيخ  
عبدالعزیز ابن أحمد الرشید حفظه تعالى  
وأبام توفيقه للصالح والاصلاح: وكل  
أعماله النافعة بالنجاح السلام عليكم  
ورحمة الله وبركاته وبعد فإنني أحمد إليك  
الله الذي لا إله إلا هو وأسأله تعالى أن  
يجعلك هاديا مهديا وأنهى إلى كريم  
حضرتك تشرفي بوصول كتابك الكريم  
وقد سرني وروده من تلك الحضرة  
مازالت مشمولة بكل مسرة وما ذكرت قد  
صار معلوما خصوصا اعتزامك استيطان  
البحرين وشراؤك منزلا فيها ونقل العائلة  
الكريمة إليها من منزل عز إلى منزل فخر.  
وهذا دليل على كمال رغبتك في تلك الجهة  
وحقيق بمن أقبل أن يقبل عليه ويسرنا لك  
القبول والإقبال وأن كنا نجد لا نتزاحك  
عنا وحشة لا يزيلها إلا لقاءك جعلنا الله  
من المتحابين بجلاله.

على تنفيذ تلك الخطة حتى بعد وصولي  
جزيرة البحرين المحبوبة غير أن لطف  
أهلها الأماثل والراحهم الشديد عليّ في  
البقاء بين أظهرهم حدا بي إلى أن أنزل عند  
إرادتهم وأتحول عما عزمت عليه تقديرا  
لعواطفهم الشفافة فأقمت هناك مشمو لا  
بعطف أميرهم ومأمورهم وصغيرهم  
وكبيرهم حتى أنسيت بما لقيته من إكرام  
مسقط الرأس والبلد التي هي أول أرض  
مس جلدي ترابها، وحتى حبب إلى اتخاذ  
البحرين وطنا ثانيا بعد الكويت ولهذه  
الغاية نفسها ابتعت بيتا في المنامة من تلك  
الجزيرة الفتانة لنقل العائلة إليه.

وأشعرت سمو أمير الكويت بذلك نظرا  
إلى أنه حاكم البلد التي تضم من أريد  
نقلهم وله السلطة التامة على من فيها  
أشعرتة بهذا لاعرف رأيه في تلك النقلة  
وهل هناك موانع تحول بيني وبينها إذا ما  
حاولت تنفيذها أم لا فأجابني بما يأتي:  
جنا ب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ  
عبدالعزیز الرشید المحترم دام محروسا.  
بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته مع  
السؤال عن خاطرکم وعنا لله الحمد بخير  
وعافية دمتم كذلك. بعده في أبرك ساعة  
أخذنا بيد المسرة كتابکم العزیز رقم  
الجاري سرنا دوام صحتکم، عرفتم أن  
عزمتکم تنقلون الأهل إلى البحرين  
وتقيمون فيها، حقيقة أننا لا نود فراقکم  
وانتقالکم من وطنکم ولكن إذ أنتم راغبون  
في ذلك فلا بأس الله تعالى يحفظکم  
ويوفقکم هذا مالزمت ودمتم محروسين.

١٨ ذى القعدة سنة ١٣٤٧

أحمد الجابر الصباح»

وحيثما رحل الشيخ عبدالعزيز الرشيد  
إلى البحرين، عز ذلك على كثير من  
أصدقائه وأحبائه، فبعثوا برسائلهم إليه،  
وقد نشر جزءا منها في مجلة الكويت،



## 2- رسالة الأديب

أحمد بن خالد المشاري

قال أدام الله إقباله من رسالة وجهها إليّ  
من بمبئي إلى البحرين بعد السلام  
والتحية... ثم أيها العزيز لقد أبهجني  
وأسرني جدا استقامة أهل البحرين الكرام  
على إكرامك وتقديرك وليس ذلك بكثير على  
مزاياك وسجاياك العالية وانهم لمشكورون  
على هذا التقدير الذي وافق موضعه  
وتستحقه. ولكن غممني جدا وأحزنني  
ازماعك النقلة إلى البحرين لما في ذلك من  
حرمان وطنك مما هو في أشد الحاجة إليه  
اليوم أنت بيننا نور ومقتبس لهذه النهضة  
الفكرية على ضعفها فإذا فارقتنا فسوف  
تسود الظلمة وتخمد مشاعل النور  
الضعيف الذي كنا نوّمل انتشاره و سطوعه  
بما تمده به من نير أفكارك ورياح همّتك  
فأناشدك الله أن لا تفجع وطنك وأحبائك  
وأن كان ولا بد من الرضوخ لأحكام الفروق  
ومقتضيات الوقت فاجعلها مناصفة بين  
الكويت والبحرين والله يأخذ بيدك لما فيه  
الخير والاصلاح.

## 3- رسالة الشاعر صقر الشبيب

بعث هذا الصديق الكريم القصيدة  
الآتية إلى (أخيه) من الكويت إلى البحرين  
بأثا فيها شكواه من قطع رسائله عنه فقال  
وقاه الله من كل شر  
ما في (أوال) ولا في القاطنين بها  
من موضع لهجا الهاجي ولا باس  
لو لم نجد ساكن (البحرين) تشغله  
بانسها عن محبيها من الناس  
هذا ابن أحمد لما أن توطنها  
أنسته ذكرى فاضحى وهو لي ناسي

ولا ألوم امرأ أنسته موطنه  
إذا ثنته سعيدا بعد اتعاس  
ينسى قتاد الفيا في من يعيش بها  
ما في البساتين من ورد ومن آس  
لكن الوم الذي أنسته ذامقة  
به من الود مشدود بامراس  
إن سرسروان تحزنه حادثة  
اضحى يشاطره أحزانه آسى  
عاطته كاس ودا حاد فغدى  
لها على نسي ماضي عشرتي حاسي  
الومه وهو بادي العذر بينه  
ود بود وايناس بايناس  
ينسى الفتى حادث الاهواء اقدمها  
اللدن ينسى الهزار اليا بس العاس  
لكن رجوت ملام الشيخ يعلن ما  
من المزاح النوى ادنت لاختناس  
فقد الفت مزاح الشيخ عن كذب  
على انفرادي به أو بين جلاسي  
وكان ذاك شفاها بيننا فأبى  
طيب اجتماعي بشيخي دهري القاسي  
ولاسلو عن المؤلف يذهلني  
ولو تملكني من عوده ياسي  
فصرت أمزح طوع الشوق عن بعد  
بسجن أحزانه للقلب حباس  
من فاته البين بالمحبوب أعجبه  
من الطلول وقوف بين ادراس  
فالיום دأبي تمثيلي مازحة  
كانت حقيقتها مدعاة أعراس  
وقال حسبك من مزح بصورته  
سخفي وصدق منه القول وسواسي  
تخيل الشيء يغني عن حقيقته  
لقائس ذين من سخف بمقياس  
وقد ثناني سخي الرأي مرنوى  
عبدالعزيز فسخفى اليوم قسطاسي  
وقد يرى عجا شيخي مازحتي  
على المشيبين تضییعی وافلاسي

الشديد من قطع الأخبار بيني وبينه  
وخشي أن يكون ذلك ناشئاً عن تأثر  
حادث وانقلاب جديد ومضى لي بعد هذا  
الكتاب ما ينيف على الشهر وأنا أعلل  
نفسي بجواب حضرته ولكنني (لصيق  
الوقت واعتماداً على صفاء الأخوة) لم  
أفعل إلا بعد أن جاء منه كتاب آخر عجب  
فيه من هذا السكوت وعدم الإجابة وكاد  
يحق في ماخالجه من الظنون ومما جاء  
فيه قوله .

(ولا اكتمك قلقي من جراء سكوتك عن  
الإجابة فقد أخبرني الأخ .. أنه سلم كتابي  
بيدك ليلة 15 شعبان وها قد انقضى شهر  
ونصف ودب اليأس إلى قلبي فعسى أن  
يكون المانع خيراً - كما يعبر مواطنونا -  
كما أن أصدقاء الكويت يسألون عنها وقد  
طال عهدهم بها ورجائي الوحيد أن لا  
يكون سكوتك عن قلبي وموجدة)

وهنا وقد بلغ الأمر إلى هذا الحد لم أر  
مبرراً لسكوتي مهما كانت الحال فاجبت  
حضرته بكتاب رقيق شرحت له فيه  
السبب الحقيقي لهذا التأخير بل ذلك  
القصور الفاضح الذي أخشى أن يعدمني  
كثيراً من أصحابي المخلصين فاطمأن إليه  
اطمئناناً شرحه لي على صفحة كتاب من  
كتبه التي مازال يتفضل بها على أخيه  
فشكرا له على حسن ظنه به .

### شخصيته وآراؤه النيرة في بناء المجتمع والنهوض بالأمة؛

لقد كان عبدالعزيز الرشيد واسع الرأي  
بعيد النظر، بليغ الخطاب، موفق الحجة،  
ما عزم الناس على أمر خير إلا وكان له  
فضل الأسبقية عليهم فيه، فهو صاحب  
فكرة كل مشروع جديد، يدفع الناس إلى  
الخير، ويحضهم عليه، كان أول من دعا

اني وان كان تضييعي ومتربتي  
على حداثة سني شيبا راسي  
فانني مع كريم الصحب منجذب  
إلى المزاح بطبعي الراسخ الراسي  
يامن الانت له الايام جانبها  
مازال دهري يبغي خنق انفاسي  
وخيفة اوجست نفسي لقسوته  
والجد لم يئأ عني بعض ايجاسي  
لذا تراني هجرت الجد اجمعه  
حتى اتاك بمزحي اليوم قرطاسي  
وربما اضحك الباكي الذي اصطدمت  
به من الدهر اضراس باضراس  
ان ياس دهري جروحي باقترابكمو  
منحت دهري مديح الجارح الآسي  
وقلت لاخير في البسام عند رضا  
وعند سخط تراه غير عباس  
بالأمس دهري سقتني الصاب سخطه  
واليوم شهدا رضاه مالى كاسي  
ايعلم الشيخ اني من تباعده  
مازلت اضرب اسداسا باخماس  
وهل أحس الفتى عبدالعزيز بما  
نواه من نارها انكته احساسي  
ام ان سلوانه اياي اسداسه  
وعنه طرف سلوي يئنثني خاسي  
ان يسلم اولافاني لن أزال له  
بما يحبك راقل كاسي  
لا اعدم الله منه الدين ذائقة  
يهدي إليه مقلاخير نبراس  
ليست مجلته الاسراج هدى  
لكل ليلة شك ذات عسواس  
ادنت إلى ملة الإسلام نضرتها  
وشك ذي الشك ادنته لايباس

### 4- رسالة الأديب الشاعر خالد الفرج

كتب إلى هذا الصديق الوفي كتاباً من  
القطيف إلى البحرين بثني فيه تأمله



إلى تأسيس النادي الأدبي عام 1923، ولقد أرسى قواعده لبناء جيل مثقف جديد، ويعتبر أول محاضر كويتي.

وقد نادى بتخصيص ساحة في وسط البلد لإلقاء المحاضرات وتوجيه الناس والترحيب بالقدامين غير أن فكرته لم يشأ الله لها التحقيق. ولقد أعطته ظروف إقامته في مصر للدراسة فرصة الاطلاع على كيفية إصدار المجلات والصحف، فأنشأ مجلته (الكويت) عام 1346هـ، وهي أول صحيفة ظهرت في الخليج العربي على الإطلاق. فكانت نبأاً ومنطلقاً للتعبير عن الرأي، ومنبراً للأدب، ومجالاً لتربية مواهب الشباب والمتأدبين. ولقد رأى عجز الكثيرين من النوابغ في بلده عن متابعة الدرس واستكمال التحصيل فدفع صديقه فرحان الفهد الخالد، وهو من عائلة ثرية أن يصنع مشروعاً خيرياً لإرسال طلاب العلوم الدينية إلى المعاهد الراقية للتعليم، في البلاد العربية، فقبلى هذا الشاب النبيل رحمه الله المشروع وافتتحت الجمعية الخيرية عام 1331هـ.

لقد كان محباً للخير معيناً للفقراء والمعوزين مشدداً على التعليم وإنشاء المدارس فمن آرائه النيرة الجريئة ما جاء في كتابه (تاريخ الكويت) عند حديثه عن مساجد الكويت قوله:

(ان هلالاً (4) قد أحسن كل الاحسان في إصلاح مسجده وزيادته، فإن الحي الذي هو فيه بحاجة كبرى إليه، ولكن يؤسفنا جد الأسف أن لا يكون لمدارس الكويت ومعارفها نصيب من ثروة هلال الطائفة التي ينظر إليها الكويتيون بعين الاهتمام، وهو يعلم أن الانفاق في سبيل العلوم والمعارف من الأنفاق في سبيل الله الذي يفوق حتى في تأسيس المساجد ومعاهد العبادة، إذ لا تفيد العبادة

صاحبها مع الجهل). لا شك أنها نظرة عالم مصلح، ورأي رجل فذ جرى، في عصر طمس بالجهل عقول الناس وأعمى بصائرهم عن رؤية الحق والنور المبين. وإن من يتصفح حياة هذا العظيم يجدها سجلاً خالداً بالبطولات النادرة الفذة وجهاداً في سبيل الحق والدين.

قال في إحدى محاضراته:

«إن العلم وحده لا يفيد إذا لم يقترن به عمل وتنفيذ، ونحن اليوم في حاجة إلى العمل أكثر من حاجتنا إلى القول، فعلياً إذن، إن كان للرحمة الدينية في نفوسنا أثر، ولها بين جوانحنا منزلة أن نبذل ما في وسعنا بذله من مال وجاه في هذا السبيل الصالح، الذي سيخلد لمن سعى فيه الذكر الحسن في الدارين»

وقال في موضع آخر:

«من أدواء المسلمين التي أنهكت قواهم وأخرتهم في ميدان الحياة، هو فساد علماء الدين».

وقد قال عنه الاستاذ محمد ملاحسين في ترجمته (5) له:

«لقد جعل همه بعد ذلك تأليف الكتب والرسائل في دحض الآراء الفجة التي لا يتمسك بها إلا الجهلاء، وهو في مؤلفاته جريء يهوى الصراحة، حتى عد في بلده ناشزاً في بعض آرائه ومبادئه، وقامت في وجهه صيحات عالية بسبب ذلك».

ألم يكن عبدالعزیز الرشید أول من شجع الناس على قراءة المجلات والجرائد وقد كانت محرمة على الناس من قبل في الكويت؟

لقد أوضح الشيخ للناس منافع الاشتراك في المجلات التي كانت تصدر

في البلاد العربية كالمنازل وسواها فاندفع إلى ذلك قوم كفر على صنيعه هذا آخرون. بيد أنه صبر ودافع عن مبدئه، ولقد كادت أن تحدث في الكويت فتنة بين الناس على قراءة الجرائد والمجلات لولا أن دفعها الله في مناصرة الشباب وبعض علماء الدين لهذا الرجل الكريم رحمه الله.

لقد أهاج هذه الفتنة الشيخ عبدالعزيز العليجي (6) - رحمه الله - وكانت شرارة الضغينة بين الناس قوله:

**إلى الله نشكو من ضلال على عمد  
أنتننا به الجهال عن كل مرتد  
قلوا كتب الأسلاف واستبدلوا بها  
سجلات أصحاب (المنازل) على عمد**

ويعني بقوله (الجهال) الاستاذ عبدالعزيز الرشيد ومناصريه.

لقد كانت لعبدالعزیز الرشید رحمه الله نظرات بعيدة صائبة. وآراء حميدة، فكان أول من أخذ يحث الناس على شراء الأراضي البور قرب مدينة الكويت وكان يدلل على اعتقاده هذا بقول ابن خلدون (إن من أسباب الغنى شراء الأراضي البور القريبة من المدن، وقد انتفع برأيه اناس كثيرون بعد التطور العمراني الذي طرأ على الكويت أخيراً حين تفجر النفط. لقد سافر طلباً للعلم. وهاجر كفاحاً من أجل الحق، وإن آخر هجرة له كانت إلى أندونيسيا ذلك البلد الإسلامي النائي، وهناك اشترك مع الرحالة العراقي يونس بحري في إصدار مجلة (الكويتي والعراقي).

لقد كانت حياته في أندونيسيا حياة نضال وكفاح، وإن هجرته إليها كانت بدافع من رغبته بالدفاع عن الإسلام، فالبهائية قد انتشر داؤها واستشرى

خطرها وكادت أن تعم ببلائها أندونيسيا، فحاضر وناظر وأسس مدرسة من أجل تفهيم الناس الإسلام وإطلاعهم على حقيقة جوهره وتعليمهم اللغة العربية لغة القرآن فحقق جزءاً من مهمته رحمه الله وتزوج فأنجب ولا يزال له هناك بنون وبنات.

كان رحمه الله ينبوعاً من نور، وطاقة من جهاد مخلص دائب في سبيل الحق، انه هبة من الله للكويت، ولا يتيح القدر من أمثاله الا القليل النادر.

إن عبداللطيف النصف وخالد الفرج وحجي بن جاسم وصقر الشبيب، كل هؤلاء الرجال هم نتاج غرسه وثمره عطائه الميمون، تغمده الله برحمته وأثابه العفو والرضوان.

### مؤلفاته:

1- تحذير المسلمين عن اتباع غير سبيل المؤمنين - طبع بمطبعة دار السلام في بغداد عام 1329 هـ - 1911 م، ويقع في 56 صفحة.

2- محاوراة إصلاحية - طبعت بمطبعة الفرات في بغداد عام 1342 - 1923 م أهداها إلى صديقه الأديب أحمد الفهد الخالد الخضير، قام بتمثيلها طلبة المدرسة الأحمدية في الكويت. وهي لذلك تعد أول محاولة مسرحية في تاريخ المسرح في الكويت، ومن يطالع تاريخ تلك الفترة ويتعرف على الخصومة التي كانت بين الشيخ الرشيد والشيخ أحمد الفارسي والصراع الذي قام بين الجديد والقديم، ثم يربط بين هذا كله وبين الاحتفال المقام في المدرسة الأحمدية عام 1922 م والذي أقيمت فيه هذه التمثيلية، يدرك مغزاها ومرماها.

3- تاريخ الكويت يقع في جزئين طبع



1. يقصد مجلة الكويت التي أصدرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد عام 1928 م.
2. ألقى الشيخ عبدالعزيز الرشيد مجموعة من المحاضرات في المنتدى الإسلامي، منها محاضرة بعنوان «الخطابة» وأخرى عن المشاريع النافعة والسعي والعمل في نظر الإسلام.
3. غلوة: (يفتح العين) والغلوة: قدر رمية بسهم (لسان العرب).
4. المقصود تاجر الكويت المشهور هلال فحجان المطيري رحمه الله توفي عام 1938 م.
5. طالع كتابنا سير وتراجم خليجية.
6. الشيخ عبدالعزيز صالح العليجي وأصل نسبه من قريش، ولد بمدينة الأحساء في عام 1290 هـ (1873 م) كان قدماً من التقوى والصدق كما يحدثنا عنه علماء عصره، متجرباً عن الدنيا، مشغلاً بالعلم، وكان يختم القرآن في قيامه بالليل كل جمعة (أسبوع)، له شعر كثير ومؤلفات عديدة في الفقه، توفي رحمه الله عام 1362 هـ - 1943 م.
- كانت تربطه بالشيخ عبدالعزيز الرشيد علاقة حميمة، فقد وصفه الرشيد بـ «العالم العامل، والفاضل الكامل»، وقد قرظ (العليجي) كتاب الرشيد «تحذير المسلمين في اتباع غير سبيل المؤمنين» بأبيات أثبتتها الرشيد في ذيل كتابه. قال:
- عبدالعزيز الشهم فخم المخبر أحسنت في رد الكذوب المفتري
- بفصيح أقوال كان متونها بيض السيوف على أذلة خيبر
- أو كالصباح محلقاً في أفقه حتى جلا جنح الظلام بأشقر
- مازلت نجماً للهداية ثاقباً تنفي بسيف الحق كل مزور

بالمطبعة العصرية في بغداد عام 1344 هـ - 1926 م، يتألف الجزء الأول من 236 صفحة، بينما يتألف الجزء الثاني من 264 صفحة.

4. رسالة «الدلائل البينات في حكم تعلم اللغات» طبعت بمطبعة المنار في مصر عام 1345 هـ - 1926 م، كتبها الرد على الشيخ عبدالعزيز العليجي الذي أنكر تعلم اللغات الأجنبية، تقع في 56 صفحة من الحجم الصغير، قسمت إلى ثلاثة أبواب، الأول في الأدلة النقلية، والثاني في الأدلة العقلية، والثالث في الأدلة التي أوردها المانعون من تعلم اللغات الأجنبية والرد عليها.

## المراجع:

1. عبدالعزيز الرشيد - تاريخ الكويت - الطبعة الأولى 1926 م.
2. خالد سعود الزيد - سير وتراجم خليجية.
3. خالد سعود الزيد - المخطوطات والمطبوعات الكويتية النادرة في مكتبة خالد سعود الزيد
4. خالد سعود الزيد - المسرح في الكويت مقالات ووثائق.
5. عبدالعزيز الرشيد - تحذير المسلمين عن غير اتباع سبيل المؤمنين.
6. عبدالعزيز الرشيد - مجلة الكويت، مجلة الكويتي والعراقي.
7. ترجمة عبدالعزيز الرشيد بقلم الاستاذ عبدالله الطائي - مجلة هنا الكويت العدد 31 في أكتوبر 1963.
8. افتتاحية العدد الأول من مجلة الكويت بقلم الاستاذ عبدالله الصانع عام 1950 م.

# قراءة جديدة لظاهرة الصعلكة

## ARCHIVE

الدكتور: مرسل فالح العجمي

الفهوم: <http://Archivebeta.Sciencenews.com>

جامعة الكويت / كلية الآداب  
قسم اللغة العربية

ظهرت كلمة الصعلكة أول ما ظهرت في العصر الجاهلي. وهذه الكلمة في اللغة تعني: الفقر. ولكن هذا المعنى اللغوي تغيرت دلالته في السياق الاجتماعي منذ العصر الجاهلي. ففي ذلك العصر نجد لكلمة الصعلكة دائرتين تكتسب في كل منهما هذه الكلمة معنى محددا.

ففي الدائرة اللغوية يمكن أن نستعير تعريف ابن منظور الذي ذكره في لسان العرب، والذي يعرف الصعلوك كما يلي: «الصعلوك هو الفقير الذي لا مال له، وزاد الأزهري - أحد اللغويين العرب القدماء، ولا اعتماد».

إن الصعلوك في هذه الدائرة، هو

الفقير الذي لا يملك مالا من جهة، ولا يجد من يعتمد عليه من تجاوز فقره المادي من جهة أخرى. ولهذا فإن الفقر هنا يكون سمة ملازمة لحياة هذا الصعلوك / الفقير.

في الدائرة الاجتماعية، حدث تغير جوهري تمثل في هذه الإضافة المهمة التي أضافها «أبوزيد القرشي» صاحب كتاب «جمهرة أشعار العرب» إلى التعريف السابق، ليصبح على هذا النحو الجديد: «الصعلوك الفقير، وهو أيضا المتجرد للغارات»

إن «التجرد للغارات» هو الإضافة التي أشرت إليها، فهذا التجرد هو الخروج في غارات يريد أن يعبر بها من وضعيته الفقيرة.

وهكذا نلاحظ من البداية. منذ العصر الجاهلي أول ملامح الصعلوك، وهي الخروج على وضعيته الاجتماعية بحثا عن بديل.

استنادا إلى هذه الدائرة الاجتماعية لكلمة الصعلوك، سأقدم تعريفا، يتأسس عليه مفهومي للصعلكة والصعلوك في هذه الورقة. وهذا التعريف هو:

«الصعلكة هي خروج الفرد من وضعية اجتماعية / أو فكرية سائدة، تريد أن تهمشه، أو تضيق آفاقه الروحية، إلى عالم بديل، يحاول أن يحقق فيه كماله الإنساني».

إن هذا التعريف يقدم علاقة متوترة تدل على عدم توافق بين الصعلوك ومجتمعه القائم. وهي متوترة لأن الوضعية السائدة / اجتماعيا أو فكريا تريد أن تهمش أو تستوعب الصعلوك، بينما يرفض الصعلوك هذا التهميش ويخرج منه إلى عالم بديل. إن هذا العالم البديل هو عالم الصعلكة، وهذا العالم،

نقيض احتمالي / محتمل للثقافة السائدة بالنسبة للآخرين، ومجال عملي لتحقيق هذا العالم من جهة الصعلوك. استنادا إلى هذا التعريف، وسعت مفهوم الصعلكة ليشمل تجارب لم ينظر إليها من قبل، باعتبارها تجارب صعلوكية.

## التجليات:

باعتبار أن كلمة «الخروج» تمثل المنطلق أو نقطة البداية، وأن «تحقيق الكمال الإنساني» تمثل الحافز أو الغاية، ظهرت لي ثلاث تجارب / أو تجليات تعتمد الخروج منطلقا، وتبغى الكمال غاية ومطلبا. وهذه التجارب / التجليات هي:

- 1- الخروج المادي: الخروج على القبيلة: التجربة الجاهلية.
- 2- الخروج الاجتماعي: الخروج عن المدينة: التجربة العائلية.
- 3- الخروج الميتافيزيقي: الخروج من الناسوت: التجربة الصوفية.

× × ×

## 1 - التجربة الجاهلية

الخروج على القبيلة: جاء خروج الصعلوك في العصر الجاهلي خروجا ماديا عنيفا تمثل في قطع علاقاته مع قبيلته ومع القبائل الأخرى. وهو بهذا الخروج يرفض الواقع القبلي، ويحاول أن يؤسس - مع آخرين - عالما بديلا هو عالم الصعاليك.

## لماذا الخروج على القبيلة؟

هناك سببان: الأول اجتماعي والثاني



نفسى مبدئي.

يتمثل السبب الأول في موقف مجموعة كبيرة من الصعاليك أطلق عليها «أغربة العرب»، وهذه التسمية تشير إلى لون هؤلاء الرجال السود. وهؤلاء الرجال ينتمون من جهة الأم إلى أمة سوداء، ومن جهة الأب إلى والد حر. ونظرا لسواد لون هذا الابن، فإن القبيلة لا تعترف به، ولا تعدّه واحدا من أفرادها الأحرار. وإذا كان الرجل من هؤلاء قوي النفس، شديد الإحساس بذاته وكرامته، فإنه سيواجه مأزقا شديدا في الوصول إلى ما يريد من الحرية، ومن قبول ما يُراد له من العبودية. في أغلب الأحيان يخرج هذا الرجل على قبيلته رافضا الواقع القبلي، ومنخرطا في عالم الصعاليك، من أشهر هؤلاء الأغربة: تأبط شرا، الشنفري، السليك بن السلعة، وخفاف بن نذبة.

السبب الثاني يتمثل في موقف عروة بن الورد العبسي، فهذا الرجل وإن كان من الرجال الأحرار الصريحاء في قبيلته، إلا أنه خرج على هذه القبيلة، وانتمى إلى الصعاليك. وقد أولى هؤلاء الصعاليك اهتمامه وحياته إلى حد جعله يعرف بعروة الصعاليك.

إن موقف عروة يفسر ما ذكرته على أنه سبب نفسي مبدئي، فالرجل على المستوى النفسي لا يتوافق مع قبيلته لأنه فيما تذكر كتب التراجم كان مغموزا من جهة أخواله، ومن ناحية أخرى نجد أنه في شعره يعاني حياة فقيرة تجعله في أدنى درجات السلم الاجتماعي القبلي. أما من حيث المبدأ فقد كان متعاطفا مع المحتاجين، محتقرا للأغنياء البخلاء، وهذا الموقف شديد الوضوح في ديوانه، ولا سيما في

هذه الأبيات:

إني امرؤ عافي إنائي شركة  
وأنت امرؤ عافي إنائك واحد  
أتَهْزَأُ مِنِّي أَنْ سَمَنْتَ وَأَنْ تَرَى  
بِجَسْمِي مَسَّ الْحَقِّ وَالْحَقُّ جَاهِدُ  
أَفْرَقْ جَسْمِي فِي جِسْمِ كَثِيرَةٍ  
وَأَحْسُو قَرَّاحَ الْمَاءِ وَالْمَاءُ بَارِدُ  
في التجربة الجاهلية يبدو الخروج ماديا عنيفا يعتمد على «الغارات والسلب والنهب»، ليس ضد قبيلته فحسب وإنما ضد كل القبائل الأخرى. وهكذا تبدو العلاقة بين العالم القبلي وعالم الصعاليك علاقة صراع وتصادم، وغاية هذا الخروج هي فرض الذل والتهميش في العالم القبلي، ومحاولة تحقيق الكمال الإنساني في عالم الصعاليك الذي يوفر للصلعوك حياة كريمة لا يذل فيها ولا يهان.

## 2 - التجربة العائلية

تمثل التجربة العائلية إنجازا فذا لرغبة تكاد تكون مستحيلة، فهذا التجربة في جوهرها تمثل تسامي المثقف بذاته، وحرصه على كرامته، إلى حد الاستغناء عن الآخرين.

والمعري ولد في سنة 363 وتوفي في سنة 449هـ، فهو عاش في عصر وصلت فيه الحضارة العربية الإسلامية ذروتها في الحياة العقلية، وفي نفس الوقت بدأت أولى مراحل الانهيار الكبير. في هذا العصر ذهبت الدول الكبرى، ومن هذا العصر أيضا بدأت تتضاءل مكانة الأديب إلى حد بعيد.

وعلى الرغم من أن علاقة السلطان أو السلطة بالأديب أو المثقف، كانت علاقة احتواء من السلطة، واحتذاء من الأديب، إلا أننا نقابل بعض الساخطين قبل

لقد قدم لنا المعري إجابته عن هذا السؤال في نصين كتب أولهما إلى أهل معرة النعمان «قبيل» أن يصل إليها، وكتب الثاني إلى خاله في حلب «بعيد» وصوله معرة النعمان.

ولأن الوقت لن يسمح بتحليل هذين النصين تحليلًا شاملاً، سأوقف عند جملة واحدة تلقى ضوءاً كاشفاً على التجربة العلائقية من حيث المنطلق والغاية.

في رسالته إلى خاله، وصف المعري نفسه بما يلي:

«وأنا كما علم - أدام الله تأييده - (المقصود الخال) وحشي الغريزة، إنسي الولادة، وكل أذب نفور».

إن هذه الجملة تبدو لي كاشفة للتجربة العلائقية، لأنها تقدم لنا بصورة مكثفة رحلة وعي المعري لذاته. وأول مرحلة من مراحل هذا الوعي كانت مرحلة البحث عن الذات، ثم جاءت المرحلة الثانية: تحرف هذه الذات الممزقة بين ثنائية الغريزة والولادة. «أنا وحشي الغريزة، أنسي الولادة» عبارة جوهرية إلى أقصى حد في الكشف عن حياة المعري الباطنية. إن هذه العبارة نتاج تأمل طويل، واستبطان ذاتي عميق، ومواجهة صارمة للنفس، في البحث عن إجابة هذا السؤال المتملص: من أنا؟ إن «النظر إلى الداخل» وتأمل الذات أمر صعب في ظروف الإنسان الطبيعية، نعم. قد ينظر أحدها إلى داخله، ويتعرف ذاته في فترة من فترات العمر، ولكنه في كثير من الأحيان يعيش تناقضاً بين وعيه الذاتي وحياته اليومية المتدفقة. في هذا السياق تكتسب نصيحة «سقراط»: «اعرف نفسك» أبعادها الكاملة. فهذه النصيحة تتضمن البحث عن الذات، ثم

المعري. نقابل بشاراً، وأبا نواس، وأبا حيان التوحيدي، والمتنبي. وهؤلاء الرجال عبروا عن سخطهم في الأدب وبالكتابة، وعاشوا حياة تناقض ذلك الشعر وتلك الكتابة. فأبو نواس على الرغم من محاولة خلاصه في الخمریات إلا أنه يكتب المدائح والطردیات للخليفة. وأبو حيان يؤمر بطريقة مذلة أن يكتب كتابه الرائع «الامتناع والموانسة»، ويظل طوال حياته يتقرب إلى أهل السلطة لعله يجد ما يريد، وفي النهاية، وبعد الفشل، قرر أن يحرق كتبه. أما المتنبي فيبدو لي مضحكا في جلجلته الشعرية، وكرهها في نفاقه «النصي» لكافور وأهل فارس. ولا أستمتع بشعره إلا عندما يغني بصوت حزين في بعض تأملاته الذاتية ولا سيما في «الكافوريات».

لقد جاء أبو العلاء المعري بعد هؤلاء جميعاً (باستثناء التوحيدي فكان معاصراً له). وسار في حياته مسارين مختلفين: بدأ في المسار الأول يحاول اقتحام العالم، ليكون لنفسه حضوراً اجتماعياً متميزاً، ولكنه وبينما كان يقترب من الثلاثين من عمره، يبدو أنه توقف ليسأل نفسه عن جدوى هذا الاقتحام.

وعندما بلغ حوالي الخامسة والثلاثين من عمره، ذهب إلى بغداد، وبقي هناك سنة ونصف السنة، في آخر تلك الفترة قرر أن يعتزل الناس، ويحبس نفسه في منزله وحيداً، وحتى ينفذ هذا القرار في الواقع عاد إلى بلده: معرة النعمان حيث اعتزل الناس في منزله لم يبرحه قرابة نصف قرن.

إن هذا ما قصدته بالخروج عن المدينة.

والآن لماذا خرج المعري عن مدينته؟

معرفه الذات، ثم تطابق فكر هذا الذات مع سلوكها العلمي في مرحلة نهائية.

إن عبارة المعري السابقة تقدم هذه المراحل الثلاث؛ فهي تكشف أولا عن رحلة طويلة صارمة قام بها أبو العلاء من البحث عن ذاته، ثم تعرض لنا تعرفه هذه الذات وهذه الثنائية التي تستقطب هذه الذات، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي انتصرت فيها «الغريزة الوحشية» فتطابق الفكر مع السلوك بخروج المعري عن العالم.

إن المعري بهذا الخروج يريد أن يكون حرا في منزله، والحرية هنا تعني عدم الاحتياج إلى الآخرين، هذه الحرية بالخروج عن العالم هي موقف عملي أدى بالمعري إلى الاستقرار الوجداني والطمأنينة النفسية. في سبيل ديمومة هذا الخروج بذلك الموقف العملي، طلبا للاستقرار النفسي، قطع المعري علاقته مع ثلاثة محظورات:

1 - السلطان والسلطة حيث رفض رفضا قاطعا أية محاولة لتقريبه من السلطة أو السلطان.

2 - المرأة حيث رفض الزواج طوال حياته.

3 - أكل الحيوان أو منتجات الحيوان. بعد أن عاد المعري من بغداد، اكتفى بنفسه لنفسه في نفسه. في فترة عزله، شكلت ذاته العالم الأوسع الذي سيكتفي بارتياحه والغوص فيه عوضا عن العالم الخارجي، لقد ظل المعري في عزله يعانق ذاته المتسائلة القلقة التي قادته إلى ألم الحيرة وحيرة الشك. وعند هذا الحد يقترب المعري من التجربة الصوفية اقترابا شديدا مع فارق حاسم يفصل بينه وبين المتصوف، وهذا الفارق يتمثل في أن المتصوف يرتقي من ذاته إلى ذات

أعلى، بينما يدور المعري في حدود ذاته لا يخرج منها أبدا.

### 3 - التجربة الصوفية

تنطلق التجربة الصوفية من سفر شاق إلى غاية بعيدة، تتطلب تهذيبا روحيا عميقا ومجاهدة نفسية عنيفة. من هذا السفر ينتقل المتصوف من «مقامات» أدنى، إلى «مقامات» أعلى عبر سلسلة من «الأحوال» والتجارب واللحظات النفسية التي تدق وتشق حتى تصل إلى نهاية النهاية: كشف الحجاب، وحضور الحضرة، وتجلي المطلق. في تلك اللحظة الخارقة «يصعق» المتصوف من روعة الرؤية. والمتصوفة أمام هذه اللحظة فريقان: فريق تستغرقه «الرؤية»، وفريق «يفنى» في هذا العالم المذهل، وفريق «يفيض به الوجد» فيعبر عن هذه الرؤية في لغة إنسانية يقدمها للآخرين. وهو في هذا التعبير يرتكب إثما هائلا لأنه من ناحية، أفشى أسرار هذا العالم اللدني المستور، ولأنه من ناحية ثانية، سيتهم من قبل المستمعين في العالم الأَرْضِي بالتجديف والكفر والمروق عن الدين. التعبير عن لحظة الرؤية بعد الوصول إلى «لحظة الكشف» يطلق عليه في اللغة الصوفية «الشطح». فالشطح في التجربة الصوفية هو:

«عبارة مستغربة من وحي، وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته» ومن أشهر الذين استبد بهم «الشطح»، حتى أدى به إلى الصلب، من ضمن أسباب أخرى، الحسين بن منصور الحلاج، ومن شطحاته هذه:

أنا الحق والحق للحق حق

لأبس ذاته فمأثم فرق



أن يقتلوه «ليؤجروا ويستريح». يؤجر القتلة لأنهم قتلوه غيرة على الدين، ويستريح هو، لأنه بهذا القتل يتحرر من رباطه الأرضي وطبيعته البشرية التي تحول بينه وبين «الفناء» في «المطلق» و«الحق» و«القديم».

### شبه خلاصة:

بعد استعراض هذه التجارب / أو التجليات، يمكن أن أذكر النقاط التالية كي تشكل ما يشبه الخلاصة:

- تشترك هذه التجارب / التجليات في نزعة الخروج من عالم قائم ثم إلى عالم بديل.  
- تندرج هذه التجارب من البساطة في الفكر والممارسة إلى التعقد على مستوى النظر والسلوك.

- يمكن أن يعمم المفهوم الصعلوكي، المقدم في هذه الورقة، ليستوعب تجارب أو تجليات أخرى، شريطة أن تكون هذه التجارب تتأسس على نزعة الخروج من حيث المنطلق، وتحقيق الكمال من حيث الحافز.

- أثرت أن أستخدم كلمة الصعلوك عوضاً عن كلمات قد تبدو مشابهة مثل كلمة: الرفض، التمرد، اللانتماء. وذلك لاعتبارات عدة، أولها: وجود فروقات بين كلمة الصعلكة - هنا - وبين الكلمات الأخرى، التي تبدو لي منتزعة من فضاءات فكرية أخرى. مثلما نرى في كلمة الرفض أو التمرد التي تحمل ظلالاً سياسية، أو كلمة اللانتماء التي تحمل شحنة فلسفية تختلف دواعيها عن دواعي كلمة الصعلكة. وآخرها أنني أريد لهذه التجارب العربية الصميمة، أن تقدم في كلمة عربية، منبثقة من فضاء الثقافة العربية على مستوى التجربة والتعبير.

يبدو الشطح تعبيراً محرماً عن تجربة نفسية خاصة، يحس فيها المتصوف باتساع ذاته إلى حد هائل يستوعب فيه «الذات الإلهية». ويبدو أن المجاهدة الروحية، والتأمل العميق المستبطن لفكرة الألوهية، تتراكم في أعماق المتصوف إلى لحظة محددة «يخيل» له فيها أنه قد فارق طبيعته البشرية - الناسوت - وتحول إلى أو حل فيه قبس نوراني من اللاهوت. عن مثل هذه اللحظة يقدم لنا الحلاج الحكاية التالية:

«عن أبي الحسن علي بن أحمد بن مردويه قال: رأيت الحلاج في سوق «القطيعة» ببغداد باكياً يصيح: أيها الناس أغيثوني عن الله ثلاث مرات، فإنه اختطفني مني وليس يردني علي ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة، وأخاف الهجران فأكون غائباً محروماً والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصل. فبكى الناس بكائه حتى بلغ مسجد عتاب فوقف على بابه وأخذ في كلام فهم الناس بعضهم عليه بعضه. فكان مما فهمه الناس أنه قال:

أيها الناس إنه (الإشارة إلى الله) يحدث الخلق تلطفاً فيتجلى لهم، ثم يستتر عنهم تربية لهم، فلولا تجليه لكفروا جملة، ولولا ستره لفتنوا جميعاً، فلا يديم عليهم إحدى الحالتين لكنني ليس يستتر عني لحظة فأستريح حتى استهلكت ناسوتيتي في لاهوتيته وتلاشى جسمي من أنوار ذاته فلا عين لي ولا أثر، ولا وجه لي ولا خبر».

إن الشطح تعبير غير معقول عن تجربة غير معقولة - بالنسبة لمن هو خارج دائرة التصوف - ولهذا نجد الحلاج يخاطب الأغيار - الآخرين من غير المتصوفة معتذراً لهم، وطالبا منهم

# « المرأة »

## المجتمع والقيمة من خلال المأثورات الشعبية الكويتية

(١)

فاطمة يوسف العلي

بحث مقدم إلى مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة العربية القاهرة - أكتوبر ١٩٩٩  
كانت الأمثال الشعبية - ولا تزال - إحدى المرايا الصافية، الصادقة، التي تعكس الوجدان العام، والفكر السائد في البيئة، بكل ما ينبض فيه من خصائص، حتى تلك الأمور التي لا نرتضيها، أو لانحب أن يعرفها الآخرون عنا، سواء كانت تلك الأمور ألفاظاً نابية أو معاني غير سوية، أو تصدر عن زمن لا نوافق عليه أو نتفق معه.

وهذه إحدى مشكلات ودلالات الأمثال الشعبية حين نسترشد بها كمؤشر على السلوك العام، والمعتقدات الشائعة.

لقد اهتم باحثون جادون، في مجال علم الاجتماع، كما في مجال الأدب الشعبي بالأمثال، ودلالاتها، بوجه عام، أو في بلد من البلدان. فقد اعتبرها الاجتماعيون مخزناً

أحمد مرسى ليبين أهمية هذا الموروث الشعبي وخصوصيته، وهو ما ينطبق - في حالتنا هذه - على الأمثال، فيقول عن «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع»: «إن أنماط التعبير الفنية الشعبية التي يعبر بها المجتمع عن أسلوبه في الحياة، تستمد وجودها من الإطار الثقافي الذي يعيش فيه الناس، فالعادات والتقاليد والأفكار التي يشترك فيها أفراد المجتمع هي التي تشكل أبعاد هذا الإطار الثقافي المستمد من تجاربهم المختزنة جيلا بعد جيل، والتي يمارسونها يوما بعد يوم، ويتناقلونها بينهم باعتبارها تراثا لهم جميعا.

ولاشك أن كل مجتمع إنما يتميز بثقافته الخاصة التي تفرده عن غيره من المجتمعات، كما يتميز بخصائص معينة تحدد شخصية الفرد، وتصوغ سلوكه مع غيره من الأفراد.

«هذا الدخول مهم لنا جدا، لأنه يشرح لنا أدبنا من تقديم هذا البحث في موضوع الأمثال الشعبية الكويتية، وما تدل عليه من أوضاع المرأة وقيمتها الاجتماعية، وهنا أشير إلى أمرين يتعلقان بالأمثال الشعبية بصفة خاصة: الأمر الأول: أن تحديد الزمن الذي ظهر فيه هذا المثل أو ذاك وأخذ مكانه في منظومة الأمثال الجارية على الألسنة، واعتبرت تراثا شعبيا، هذا الزمن يصعب تحديده، إن لم يكن من المستحيل، وربما يصعب أيضا قياس درجة انتشاره وتداوله، وخصوصا في حالة أن تكون الأمثال مستمدة من كتاب قام بجمعها، وليس من لغة الحديث والمواقف اليومية المألوفة والتي

للتجارب والخبرات العامة، والتوجيهات والأحكام المتداولة، التي ينشأ عليها الصغير، ويردها ويحتكم إليها الكبير، وتعتقد الجماعة - في عمومها - بصدق الخبرة التي تنطوي عليها هذه الأمثال.

أما أساتذة الأدب فقد اعتبروا هذه الأمثال إحدى طرق التعبير الشعبي المهمة، التي تحقق فيها أهم الشروط المطلوبة في المأثورات الشعبية (الفولكلور) عامة، والأدب الشعبي خاصة، وبهذا تشهد تحدييدات الأستاذ أحمد رشدي صالح، في كتابه الشهير «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع».

أما رائد الدراسات في الأدب الشعبي الدكتور عبد الحميد يونس، فقد حدد ما يدخل في هذا المصطلح أربعة شروط:

فالأدب الشعبي له وظيفة ثقافية، وله أيضا وظيفة جماعية أو قومية، إذ يحافظ على تراث الجماعة ومزاياها وأمجادها، وإحساس المجتمع بذاتيته العامة، ووظيفة نفعية تحافظ على الذات والحال وأخيرا: تفسير الظواهر المختلفة.

ولاشك في أن هذه الشروط الأربعة متوفرة في الأمثال الشعبية، وبذلك تستحق بجدارة انتسابها إلى مفهوم الأدب الشعبي، بنفس القوة التي تكتسبها بشروط الدكتور أحمد مرسى، للأدب الشعبي الذي لابد أن يكون بالعامية، ويتم تداوله عن طريق الرواية الشفاهية، وأن يكون مجهول المؤلف، وأن يكون معبرا عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب، وأن يكون مأثورا... أي ميراثا مستمرا، وليس من وضع الفترة التي نعيش فيها.

وأود أن نمضي قليلا مع الدكتور



تستثير ضرب الأمثال.

قريبة من ذلك النمط، ولا أقصد مسألة السفور، فإن السفور لم يكن كل القضية، أو أهم ما في القضية، وإنما كان السفور رمزا لتحرير الإرادة، وتحرير الفكر، والثقة في الاعتماد على الذات، وحق التواجد في المجتمع العام.

معنى هذا أن الدعوة إلى تحرير المرأة كانت وليدة تفكير في الكتلة الاجتماعية الشعبية الشاملة، أو العامة، تلك الكتلة التي تستمد قيمها وأفكارها وعقائدها العامة من الثقافة الشعبية وفي مقدمتها الأمثال.

## (2)

وفي قراءتي للأمثال الشعبية الكويتية التي عبرت عن موقف من المرأة، تلك القراءة النقدية، القائمة على التصنيف والمقارنة، لاحظت أولا ما أشرت إليه سابقا، وهو تشابه نسبة كبيرة من هذه الأمثال في مختلف الأقطار العربية. لاحظت ثانيا أن «المرأة» كذات أنثوية قد لا تكون المقصود الأساسي من المثل، حتى لو جاء بصيغة المؤنث فربما كانت هذه الصيغة بسبب الرغبة في الاختصار، أو الحصول على السجع، وهذان الأمران: الاختصار والنغم أو الإيقاع من الخواص الأساسية في الأمثال، بل إنهما من مميزات الأدب الشعبي بوجه عام كما يقول أيضا الأستاذ الدكتور أحمد مرسى في كتابه سالف الذكر:

«الأدب الشعبي وثقافة المجتمع» ونصّ عبارته: «إن اللغة الشعبية تتسم بالتعبيرات المختزلة، ولعل ذلك أوضح ما

الأمر الثاني: أن الكتب الموسوعية التي اهتمت بالأمثال العربية المقارنة، ومنها كتاب الأمثال الكويتية الذي جمعه وقدم له الاستاذ أحمد البشر وصفوت كمال، وهو كتاب بديع وشامل... في محور المقارنة سنجد أن نسبة الأمثال المتكررة، المتقاربة جدا في صياغتها، وفي معناها، بين الأقطار العربية، ربما أكثر من تلك الأمثال الانفرادية، التي نجددها في السودان مثلا، ولا نجد ما يقابلها في الكويت أو اليمن، ومن شأن هذا أن يدل على وحدة الوجدان العربي، كما أن من شأنه أن يقدم لنا تعليلا شاملا لكثير من أنواع المعاناة التي يظن أحد أقطارنا أنه وحده الذي يتأذى بها، فإذا هي نسخة متكررة في كل أقطار العروبة، أو في أكثرها.

بعد هذه المقدمة أتساءل، أو أسأل نفسي: هل يصلح موضوع «المرأة في الأمثال الشعبية الكويتية» كعلامة مناسبة في الاحتفال بأحد منجزات قاسم أمين، وأعني كتاب «تحرير المرأة»؟ وأحاول أن أجيب: نعم، لأن قاسم أمين حين أعلن عقيدته في حقوق المرأة، الفطرية والاجتماعية لم يكن يفكر في امرأته خاصة، فلا بد أنه سبق الفكر بالفعل، وقدم لتلك الزوجة كل ما يليق بشخصية راقية في مداركها.

وكذلك لا أرحح أنه كان يفكر في نساء طبقته، بوجه عام، فتلك الطبقة التي تمثل النخبة المثقفة، والنخبة الحاكمة ومن يقاربها، كانت تعيش حياتها الخاصة على النمط الغربي الأوروبي، أو هي

حبي معي، وعلى حبي أنا دائر  
ثم يضيف تيمور باشا مؤصلاً لهذا  
المثل، إذ يقول: «وفي مجمع الأمثال»  
للميداني، من أمثال المولدين: «ابنه على  
كتفه وهو يطلبه».

ونتأمل هذا المثل في صيغته المتداولة  
في مصر، وفي صيغته المسجلة في  
التراث الشعبي، كما جمعه الميداني،  
ف نجد الصيغة منسوبة إلى المذكر، فهو  
«ابنه ... على كتفه». أما هذا المثل نفسه  
في صيغته الكويتية - أو الخليجية لا فرق  
- فهي مسندة إلى المؤنث، ونصها:  
«تدور ولدها وهو فوق كتفها».

في هذا المثل، وما يشبهه، لا نرجح أنه  
يحمل رغبة في هجاء المرأة، وإن ما  
نرجحه أن هذه الصيغة الكويتية حققت  
إضافتين ليستا في الصيغة المصرية،  
وليستا كذلك في الصيغة الماثورة عن  
الميداني. فأولاً يظهر لنا التكامل في رسم  
الصورة، وبألوانها الطبيعية، لأن الطفل  
دائمياً، أو أغلب الأحيان، يكون على كتف أمه،  
وليس على كتف أبيه، وحتى لو كان  
الهدف من المثل تصوير حالة من  
الذهول، فإنه في نسبة الفعل إلى المرأة  
سيدل على التعلق الشديد، فهي من شدة  
خوفها على ولدها وحرصها عليه، يمكن  
أن يكون بين يديها، ولا تزال تبحث عنه،  
الإضافة الثانية تحقيق السمع الإيقاعي  
بين الجملتين: (تدور ولدها + وهو فوق  
كتفها) وهذا يجعل المثل أسهل في  
الترديد، وأيسر في الحفظ.

المهم أن مثل هذا التحوير من إسناد  
الفعل إلى المرأة، بعد أن كان للرجل - كما  
يشير الميداني - لا نراه يدل على تحامل  
المجتمع على المرأة، أو وصفها بالذهول،

يكون في المثل والحزر خاصة (ونحن  
في الكويت نطلق على الحزر: الغطاوي)  
لأنها (أي الأمثال والغطاوي) بطبيعتها لا  
تحتل الإفاضة والإطناب، ولذلك فهي  
تكتفي بالرمز أو بالإشارة إلى الشيء  
الذي قد لا يكون في متناول حواس  
الفرد، في شكل مادي ملموس.

ولعل الاعتماد على الذاكرة التي تعدّ  
عاملاً أساسياً له دوره في انتقال  
النصوص وروايتها قد جعل اللغة التي  
يستخدمها الشعب تأخذ هذا الشكل الذي  
يحتفظ بقدر من الإيقاع والموسيقى، مما  
يجعل العبارة سهلة التذكر».

وهنا أذكر تلك العبارة التي صدر بها  
«الميداني» كتابه الشهير جداً «مجمع  
الأمثال» - وهو السجل المهم للمعرفة  
بالأمثال العربية القديمة، فقد أشار  
الميداني إلى أن المثل، يعتمد على المثل،  
والمثال يعني أن يشبّه حال الثاني  
بالأول، وأن الأصل فيه هو التشبيه.  
وأضرب مثلاً واحداً وجدته في كتاب  
«الأمثال العامية» المصرية، لأحمد تيمور  
باشا، ووجدت ما يقابله، بل يطابقه في  
أمثالنا الكويتية، ومع هذا فهناك فرق،  
هو ما أقصده من توضيح هذا المثل  
والوقوف عنده.

**فقد جاء في الأمثال المصرية: «ابنه  
على كتفه ويدور عليه».**

ونقرأ تعليق العلامة تيمور باشا على  
هذا المثل، فيقول: «أي يحمل ابنه على  
كتفه ثم يبحث عنه»، يضرب في الذهول  
عن الشيء، وهو قريب ممن يبحث عنه،  
وللشيخ عبدالغني النابلسي من المواليا:

للحب تطلب وأنت الحب يا حائر  
أما سمعت الذي فيه المثل سائر

وأنها لا تدري حقيقة ما تفعل - ومن هذا النوع كثير من الأمثال الكويتية التي نذكرها، بإسنادها المؤنث، دون أن يدل هذا الإسناد على موقف - ماذح، أو قادح - للمرأة، لأننا نعتقد أن هدف هذه الصياغة مراعاة الجانب الإيقاعي النغمي، وليس أكثر، فمن هذه الأمثال المقصودة، كما نراها:

### «أنا غنية وأحب الهدية».

فلا أظن أن هذا المثل وضع بقصد التشهير بالمرأة، وأنها أكثر تطلعا إلى المادة، أو الرشوة، أو دليل التقرب، حسب موقع الهدية في علاقات المعاملة والتبادل، وكل المسألة تنحصر في الرغبة من تأكيد الإيقاع النغمي، المائل في السجعة ما بين «غنية» و «هدية» فتذكير الكلمة الأولى يؤدي إلى خلل موسيقي، يجعل استيعاب المثل وترديده على قدر من الصعوبة. وهذا ما يمكن أن يقال في مثل قديم لا يزال يستخدم في الكويت وهو «كل ساقطة لها لاقطة»، فكل ما يسقط من اليد أو الملك هو ساقط، ولا بد له من لاقط، وبهذا كان يمكن إقامة السجعة، ولكن الساقطة واللاقطة أقوى من ناحية الصوت، كما أن «التاء» لا تزداد للتأنيث فقط، فقد تزداد للمبالغة في المذكر، كما نقول: علامة، وفهامة، ونابعة... وما أشبه هذا أنني اعتبر الحرص على سجع الأمثال سببا مسؤولا عن ارتفاع نسبة الإشارة إلى المؤنث فيما نردد، كما في المثل الكويتي: «عويشه، ما تدري فيها ولا في الخيشة».

يقال لمن أدركته حالة من البلاهة والغباء، فلا يدري هل الإصابة التي

لحقته في جسده، أم في ثيابه التي يرتديها، أو يحملها. ولكن، لماذا «عويشه»، وهو مصغر «عائشة» والتصغير طريقة مألوفة شائعة في اللهجة الكويتية، ويلجأ إليها في مواقف مختلفة، كالتدليل، وضدها... الاستهانة... والذي يحدد المراد هو سياق الكلام ونغمة الصوت.

في المثل السابق أقيمت علاقة صوتية بين «عويشة» و «خيشة»، ولكنه يطلق على كل من يملك وعيه وفطنته لما يجري حوله، سواء كان ذكرا أو أنثى، ومثل ما سبق المثل الآخر الذي يلتقي مع السابق في دلالة على الغفلة وعدم التمييز.

«شاهها ما تعرف زوجها من حماها»  
«شاهها» تحريف لاسم امرأة: «شاهة»، وهو مؤنث على الصيغة العربية أو الطريقة العربية للاسم الفارسي: شاه، أي ملك، ومن المحتمل أنه يشير إلى موروث قديم جدا هو التعبير عن المرأة بأنها «شاهة» وقد جاء هذا في الشعر القديم، فقد قال الأعشى - الشاعر الجاهلي - فأصبت حبة قلبه عن شاته أي أنه عشق امرأة هذا الرجل. وفي هذا المثل من الممكن - ولو بنسبة ضئيلة - أن تكون بدايته امرأة ضعيفة التمييز، كانت تحمل هذا الاسم «شاهة»، ولكن الذي نرجّحه أن السجع الإيقاعي هو المسؤول، وبهذا صنع نوعا من التوازن في شاهها - حماها، ولهذا حذف التاء المربوطة من آخر الكلمة الأولى، فقال: شاهها، وليس: شاهة.

ولكن دور المرأة، وعملها، وما تصنعه يدخل في صميم المثل القائل: «خبز خبزتيه يا الرفلة إكلييه».



مؤشرا حتميا يدل على أن هذا المثل له دور وموقف من المرأة، كما ذكرت فيما سبق - ولكن عددا ليس قليلا من هذه الأمثلة يتوجه إلى المرأة قصدا لأنه يصف ما هو خاص من أعمالها وحالاتها، أو يضع شخصية «الرجل» في مقابلها، وبذلك يتحدد الطرف الآخر بدون موارد. فالمثل:

«قال طلقها وخذ أختها... قال الله يلعن الثنتين»

طبعاً مورد هذا المثل معروف، فالذي يكتوي من شيء، لابد أن يكون حريصاً على الابتعاد عنه بقدر الإمكان، أما إذا اقترب منه بطريقة أو بأخرى، فكيف يضمن أن مأساته لن تكرر؟

في هذا المثل إشارة إلى عنصر الوراثة، وسنجد الإشارة إلى عنصر الوراثة كثيرة أو متكررة في الأمثال التي عن المرأة، وكأن «المرأة» هي حاملة الوراثة والصفات المتناقلة في الأجداد، أكثر من الرجل.

في المثل السابق المتكلم رجل: «قال» والمستمع رجل كذلك: «قال» وهذا تقسيم حاسم لأن الطلاق حق للرجل فقط، وليس أمام المرأة إلا أن تكون المطلقة!

وإن فإنه لا مجال لتأويل في هذا المثل، فإذا كانت امرأة ما سيئة العشرة فليس لأحد أن يتوقع أن أختها تختلف عنها، فالأصل، والتربية هي ذاتها، ولكن لماذا المرأة في هذا المثل، مع أن تأثير الوراثة والتربية قوي على النوعين؟

هنا يتدخل الحق الديني، المقرر بالشرع، فطرح الطلاق طريقاً لإنهاء علاقة وابتداء علاقة أخرى، يستدعي أن يكون الرجل هو المتكلم، والمرأة هي

ويعني أن من يسيء في صنع شيء، فعليه أن يتحمل عواقبه، ولما كان المثل عن الخبز، فإن اسناد الفعل للمرأة يبدو ضرورياً ليكسب مصداقيته، ومقاربتة للواقع.

ولاشك أن الخبرة الشعبية عادلة حين لا تقصر استخدام هذا المثل وما يشبهه على النساء (والعكس صحيح أيضاً) وهذا معناه أن الخبرة المذكورة في الأمثال تتجاوز المناسبة القديمة، التي يقال عنها إنها «مضرب المثل» فالمثل المؤنث يورد في مخاطبة الذكر، والعكس صحيح.

وفي حالات قليلة يكون تأنيث المثل التزاماً بأصله الذي لا يمكن التدخل بإعادة صياغته، كقول المثل الكويتي المعتمد على القرآن الكريم:

«أفرغ من فؤاد أم موسى»

فوصف فؤاد أم نبي الله موسى، بأنه أصبح فارغاً - أي أن قلبها خلا من القلق والخوف على ابنها - قد جاء به القرآن الكريم، ولهذا لا يمكن تغييره، وإذا كان تغيير قد تم فإنه في الفهم الشعبي لمعنى الفراغ، فقد أراد القرآن الكريم وصف الطمأنينة والهدوء، ولكن الاستخدام الشعبي قد يعني البراءة التي تقارب وصف السذاجة وعدم الانتباه.

(3)

في موضوع «المرأة في الأمثال الشعبية الكويتية» سنجد ما يصل إلى مائة وخمسين مثلاً لا يزال متداولاً، ولكننا لا نستطيع أن نعتبر «علامة التأنيث» أو اسم المرأة، فاصلاً حاسماً، أو

الطرف «الملعون» - كما في المثل الذي يدل على مشاكسة الطباخ، وحدة الاختلاف - وهذا التفسير يساعد في فهم المثل :  
«أقول ما من مره (أي زوجة) يقول :  
اشلون العيال» .

فذكر المرأة / الزوجة في هذا المثل هو الأساس، فبدون الزوجة لن يوجد «عيال»، ولهذا جاءت الإدانة للرجل، وهو أنه لا يستوعب معنى ما يسمع .

إن أمثال الأسرة، أو العائلة كثيرة جدا، والمرأة شديدة الحضور في هذا النوع من الأمثال، مما يؤكد أن المرأة - في الوعي الجمعي - هي أساس الأسرة، هي النواة، والمركز، الذي تتجمع حوله بقية الدائرة العائلية، وتبدأ الإشادة بأهمية المرأة، بالإشارة بأهمية الأمومة، فما أسعده الطفل الذي ترعاه أمه، وما أشقاه الطفل الذي تشاغلته عنه أمه :

يقول المثل : «اللي أمه في الدار حظاينه كبار»

فالذي توفرت أمه على رعايته (في الدار) توفرت له بهذا حظوظ كبيرة، وفرص توفيق عظيمة، بعكس الآخر : «اللي أمه في السكة سليمة تصكه» وسليمة أو سلمى يقصد بها الدنيا، وهي اسم من أسماء الأرض، فمن أهملته أمه، لأنها في السكة - أي مشغولة بالطريق - لابد أن يلحقه ضرر بليغ، وقد تبطلعه الأرض .

إن الأمومة تأخذ مكانا مقدسا في الأمثال الشعبية، ليس الأمومة المجردة، بل الأمومة التي تعطي حق الرعاية، وتربي، وتحمي صغارها :

«اللي أمها في الدار عجايبها كبار»  
«اللي أمه بالبيت ما يحس بالجوع»

«أملك بالبيت، إيدك بالشحم»  
بمعنى أن غذاءه دسم ..

ويعتبر البيت الأول لهذه الأم، أي العائلة التي نشأت بها، مهما جدا، لأن بنت الرجال لابد أن تكون وفيّة ومستقيمة مثل أهلها :

«بنت الرجال ولو بارت ... والجادة ولو طالت»

وأیضا، ولهذا السبب :

«إنشد عن المنسب، ترى الخال جذاب»  
أي أن «الولد» ينزع إلى أخلاق أخواله، ولهذا يجب الاهتمام بموطن هذه الفتاة التي ستصبح أما ... وأيضا :

«لو بغيت تضمها ... اسأل عن أمها»  
فهنا إشارة إلى الوراثة، وتأكيد على دور الأم ...

وهنا نجد أكثر هذه الأمثال تجعل المرأة في موضع تحمّل المسؤولية وحدها أي دون الرجل، فهي محسوبة على أهلها، وهي مثل أمها، وهي بنت الرجال .

وفي هذه الأمثال «الرجل» في موضع «الأعلى» الذي يرسل حكمه وأحكامه، ويختار، ويفضل، ويدين، ولكننا نجده - في بعض الأحيان يشارك في المسؤولية، كما في هذا المثل :

«من أحب البنت فقد استهان بهلها» .

وهذا المثل يضرب في تحبيذ الزواج دون حب سابق، فالبنت التي تتزوج من محبوبها يشك في أن تكون بينهما علاقة سابقة على الزواج، وهذا ميراث قديم كنا نعرفه عن البادية في العصر الأموي حيث استقر الحب العذري، الذي كان من تقاليده أن الرجل إذا تغزل بالمرأة، قطع أهلها أي احتمال لتزويجها له، فالآن، وحيث الذاكرة الجمعية المتوارثة، يظهر

الحب في هذا المثل موضع الشك، وباعت ربيّة، وعلاقة انحراف، وبذلك يفضل عليه الزواج بغير حب.

إن شـرف المرأة ملك للرجل، هو حارسه وليس المرأة المعنية به، وهذا ما تؤكده دراسة الاستاذ أحمد رشدي صالح، في الفصل الممتع الذي كتبه عن «العائلة وتصويرها في الأدب»، في كتابه «الممتع: «الأدب الشعبي»، ولهذا السبب لا يجوز للأهل أن تغفل عيونهم عن ابنتهم: «لا تضرب البنت طريق ولا تودعها رفيق»

أي لا تترك الفتاة وحدها في طريق وتعرضها لاحتمالات الخطر، ولا تتركها في رعاية أحد غيرك، لأنك ستكون على خطأ لو أعطيت الأمان لهذا الغير، إن هذا الرجل - الأب - هو الذي يسلم زمام المرأة إلى رجل آخر، هو الزوج، ولذلك يجب أن تحرص المرأة على الزوج، لأنه الذي يعطيها الحق في التواجد الاجتماعي مهما كان هزيل المنزلة: «تعلقي يا مره لو تحت شجرة»

فهذا المثل يحث المرأة على التمسك بولي أمرها، مهما كانت ظروفه، ولا يحق للمرأة أن تطلب الجمال أو الاكتمال في الرجل، إنها يجب أن ترضى بل أن تفرح بأن لها زوجا، مهما كان وضعه:

«حصل لها رجل وقالت عور»

وكذلك فإن أولادها يتبعونها:

«من أخذ أمنا فهو عمنا»

وفي هذا المناخ الاجتماعي الضاغط على المرأة، الذي ينكر عليها أن تكون قيمتها في نفسها، أو أنها تستطيع أن تعيش بمفردها، يصبح الطلاق كارثة، ويصبح زواج الرجل بامرأة أخرى مذلة،

وعموما فإن المرأة تبدو لا قيمة لها في نظر هذا الزوج الرجل، حتى لو أنجبت له عشرة بنين:

«أم عشرة مشلع شجرة».

ويضرب للمرأة تظن أن لها مكانة في مكب زوجها، لكثرة ما أنجبت له، ولكن إذا شاء تخلص منها، اقتلعها، بنفس السهولة التي يقتلع بها شجرة!! فمن أمثال الضرة:

«الضرة مرة»

أما المطلقة فهي نموذج يضرب به المثل في الشقاء:

«أشقى من المطلقة»

ومن الأمثال التي تدل على اليأس من إمكان صلاح حال المطلقة قولهم:

«تعزى يا مطلقة»

أي أنه لا شيء يعوض المطلقة عن طلاقها، فكفاها عذابا أنها طلقت.

إن هذه الضرة، في أحد أوضاعها، ستكون امرأة أب، وهنا يضع المأثور الشعبي حدا فاصلا قاسيا بين الأم الطبيعية وزوجة الأب، التي لن تكون أما أبدا، فكل ما تفعله مفتعل، وسطحي، ولا يصدر عن عاطفة، فمن أمثالهم قولهم:

«دهان مرة أبو»

ومعناه أن زوجة الأب تكره أن تبر أولاده من غيرها، فهي لا تعطف عليهم ولا تريد خيرا لهم، ولهذا تقدم إليهم خبزهم جافا، وإذا تظاهرت بعكس ما في نفسها فإنما لخداع زوجها.

وبمثل هذا تعاني الأرملة، حيث لا سند لها من رجل أصلا، والمثل في هذا الموضع يحمل إشارة جنسية، ويمكن أن نجد معنى هذا المثل في جميع الأقطار العربية، التي تصف بالانتهازية وسوء



الأخلاق كل من سَمع عن أرملة،  
فاستهان بكرامتها، وفكر في استغلالها:  
«الحريم ما تعرف إلا رجالها»  
«والفرس من خيالها، والمره من  
رجالها»

هذان المثلان يصلحان لختام هذه  
الإشارات السريعة الموجزة عن المرأة في  
الأمثال الشعبية الكويتية، فالمرأة  
الشريفة المصونة لا تعرف غير زوجها،  
وهذا وصف مطلق لم يتحدد بعلاقة، أو  
معرفة، أو صداقة.. ما تعرف إلا، وكذلك  
فإنها محسوبة عليه، تكتسب مكانتها  
الاجتماعية من أنها زوجة فلان، فكما أن  
الفرس محسوبة على الفارس، فكذلك  
المرأة وفارسها هو زوجها.

هذه بعض مؤشرات انعدام  
الخصوصية، وفقدان المساواة وغياب  
الشعور بالذات الاجتماعية بالنسبة  
للمرأة.

وإذا كانت الأمثال التي انتقلت بعضها  
منها هي أمثال كويتية، أو خليجية فمن  
المؤكد أن لها أشباها، إن لم تكن هي  
بذاتها مع تغيير بسيط في طريقة النطق  
أو استبدال كلمة بأخرى، موجودة في  
جميع بيئاتنا العربية، وهذا يدل على أن  
الموروث الشعبي عن المرأة العربية يؤكد  
أن الشعور تجاهها لم يكن في صالحها،  
وليس إلا الآن في صالحها، فهذه الأمثال  
التي ذكرتها، وأنتم تتذكرون أضعافها،  
ليست مستمدة من التاريخ، بل من  
الاستعمال اليومي المباشر، ومن الخبرة  
الحية التي نعيشها...

أود أن أشير إلى كتاب الدكتور سيد  
عويس، وعنوانه: «أمثال وتعبيرات  
شعبية مصرية»، وكتاب الدكتورة عزة

عزت، وعنوانه: «الشخصية المصرية في  
الأمثال الشعبية» فقد قدما إلينا بعض  
الطمأنينة، فمع القول إن الأمثال الشعبية  
تكشف الخبايا النفسية لكل شعب، وأنها  
قوانين اجتماعية شبه ملزمة، وأنها تضع  
المعايير التي يخضع لها الجميع، وهذا  
قول محبط ومؤلم إذا حاولنا أن نعتبره -  
في مجال الأمثال التي تتناول شخصية  
المرأة- الألوان التي نرسم بها صورتها،  
فإن الدكتورة عزة عزت بصفة خاصة  
ترسل ضوءاً من الطمأنينة حين تقول لنا  
إن المثل العامي يتناقض أحياناً مع القيم  
السائدة!! بعبارة أخرى: لا مانع من أن  
يكون المثل يصور الاستهانة بالمرأة، ولا  
مانع من أن يردده الرجال، بل ربما  
فرحوا به ليؤكدوا سطوتهم وسيطرتهم،  
ولكنهم في الحقيقة، في داخل نفوسهم  
يضمرون عكس ما يقولون.

وأختم هذه الورقة بالذكر بأن الأمثال  
العربية تتحرك في زمن مفتوح، زمن  
غير محدد، وذلك لا نستطيع أن نجزم  
أن هذه الأمثال بذاتها، وبكل ما تعنيه  
تمثل الرأي السائد اليوم... ومعنى هذا  
أن الأمثال التي تعبر عن واقعنا الحالي  
ومستقبلنا... ربما يتم صنعها الآن، ما  
بين مناسبة وأخرى، وهذا أمر لا يمكن  
التحكم فيه، لأننا نعرف أن شرط الثقافة  
الشعبية والأدب الشعبي، أنه يتحرك في  
فضاء المجتمع، في ضمير الأمة، يتم  
تبادله شفاهياً وفي مناسبات غير  
محسوبة... ولا بد أن توافق عليه  
الجماعة وترى أنه يعبر عن ضميرها،  
وفكرها وواقعها، وبهذه المعاني نفسها  
تتعلق الآمال في أوضاع أرقى وأجمل  
وأكثر إنسانية، للمرأة العربية.

# الموت

في المشهد الشعري السوري المعاصر

## «الأنا والآخرون»



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

يظل الموت في مقدمة هواجس الإنسان، ويتفاوت هاجسه من إنسان إلى آخر حسب تركيبه النفسي، ويبدو هذا الهاجس أكثر حدة عند الشاعر عموماً، وأكثر عمقاً عند الشاعر المعاصر على وجه الخصوص، لأنه أكثر تعمقاً بالفلسفة التي انصبت على موضوعه الموت، حيث فصلت الفلسفة تفصيلاً دقيقاً بين حتمية الموت، وبين أمنيات الشاعر «الرومانسية» بالديمومة، من خلال وعيه لعنصري الزمان والمكان اللذين وضعت الفلسفة لهما حدوداً تفرق بينهما، لتزداد فجيرة الشاعر بالحقيقة، وتتجسم هواجسه بالموت (داخلياً) أكثر فأكثر.

فقد «ميّز برغسون بين الزمان والمكان. لأن الطابع الحركي للزمان، هو الذي يميّزه عن المكان. كما فصل بين الزمان والحركة لأن الحركة خاصيّة من خواص المتحرك، لا تنفك عنه، بينما الزمان طابع مشترك بين جميع الحركات. والديمومة - عند برغسون - تمثلها الذاكرة. وقد فرّق بين ذاكرة الجسم الآلية النفعية، التي تمثل «الأنا السطحي» المتكيف مع العالم الخارجي، والذاكرة التصويرية، التي تختزن الماضي، وتحيا في ديمومة مستمرة، فهي «الأنا

العميق» الذي يتجلى أحياناً في الأحلام.

وبما أن المستقبل هو أحد أبعاد الذاكرة؛ فإن الديمومة تعني التطور، المتسم بطابع الخلق الدائم للأشكال والصور. وهذا التطور يسير في ثلاثة اتجاهات؛ يمثل الاتجاه الأول حركة الحياة الصاعدة. مقابل حركة المادة الهابطة، ويتجه الثاني نحو الانغماس في باطن الموجودات.

أما الاتجاه الثالث للتطور، فله عدة أنماط، كسبات النبات، وغريزة الحيوان، وعقل الإنسان، والاختلاف بينهم؛ إنما هو اختلاف في الطبيعة، لا في الدرجة، لأن وحدة الحياة، تعود إلى وحدة المصدر، الذي انبثقت عنه» (1).

وقد تظهر عند الشاعر المعاصر بعض الومضات الإيمانية، بشكل مباشر أو غير مباشر، لكنها مشوشة، يمثل ظهورها تصاعد إحساسه بهاجس الموت، لكنه سرعان ما يعود إلى (تصوره الميتافيزيقي) إلى إرادة الديمومة، التي غالباً ما يؤطرها بإطار فلسفي أيضاً:

«وإذا كان الموت، جزءاً أساسياً من الخبرة الباطنية؛ فهو لا ينفصل عن الديمومة التي ترتد إلى صميم الحياة المتطورة الخالقة. فالله هو منبع العوالم، وهو المطلق الذي يتجلى فينا، على شكل طاقة خلاقة تمثل الحب الإلهي في أجلى معانيه. الحب الذي استدعى إلى الوجود كائنات متميزة عن الله، ملأت هذا الكون. وفي نطاق هذا التصور الصوفي، يصبح الموت مجرد تغير في الجانب المرئي الملموس، بينما يرتد الجوهر إلى أصله ومنبعه» (2).

لذا فإن الشاعر السوري المعاصر يكتنز تجربة مواجهة الموت، سواء في إحساسه الداخلي به، أو في إحساسه (كشاهد أو معاش) على الآخر أولاً. وبهذا المقدار من الوعي الشعري للموت لدى الشاعر، فإننا نقيس مكانة الموت في هذا الشعر، وتجربة الموت في الشعر المعاصر هي اختيار فردي مشروط بتاريخيته وهي أيضاً ما يجعل الموت مستحقاً، لأنه في هذه الحالة يكون قلباً لتصور الشعر والموت معاً.

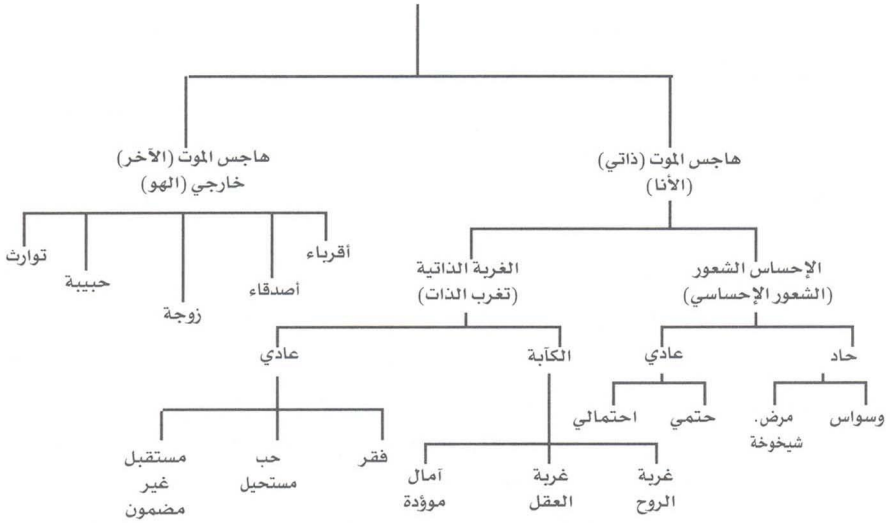
«تجربة الموت في الشعر المعاصر هي اللغة بالتسمية التي هي انخراط الذات في كتابتها، فتمحي اللغة ويُنْتِج الخطاب. ذلك (دالُّها المحفور على جسد القصيدة كأثر). والتسمية هنا محو لعدم التسمية التي تُسجج النص التقليدي، لأن تسمية الذات الكاتبة، من خلال خطابها، لتجربة الموت، لعبور الخطر ومواجهة الموت، إلغاء الانصياع لخطاب لا يُسمي، أو لخطاب محكوم عليه بتقويض التسمية. قدر الشاعر المعاصر هناك أو هنا هو التسمية، وقلق (ريلكة) مشترك بين شعراء الحداثة، لأن التساؤل عن كيفية استحقاق الموت؛ هو تساؤل يصيب كيفية التسمية» (3).

إن لكل شاعر استراتيجية في تسمية الموت، ولكل شاعر طريقة في التعبير عن إحساسه به في ذاته، أو تصوير شهادته نيابة عن الآخرين، لكن الإحساس العام بالفلسفة الذاتية للموت تكاد تتشابه أو تتقارب على الأقل عند شعراء المعاصرة في سورية في العقود الخمسة من القرن العشرين.

إذن ثمة أسباب جسدت موضوع الموت في دواخل الشاعر، إذ لم يكتف بصياغتها كشاهد على إحساس «الأنا» بل أصبح يصوغها كشاهد على إحساس «الآخر» وهي كثيرة أبرزها تمثله «الخطاطة» (التبائية) الآتية:



# الموت



فهذه التشعبات الوجودية، الحتمية سواء كانت مدبرة أو قدرية، إضافة إلى خصوصية إحساس الشاعر بالكون وأدواته ومحيطاته، وسَّعت المساحة الشعورية بالموت عند الشاعر المعاصر، وخلقت منه موضوعة شعرية تكاد تحتل المساحة الأكبر من الناتج الشعري بمجمله.

وقد تدرجت موضوعة الموت في شعر شعراء المعاصرة من الإحساس الرومانسي (في أوائل الخمسينات) إلى الإحساس الفلسفي عند شعراء أواخر الخمسينات صعوداً إلى شعراء التسعينات الذين تحول إحساسهم بالموت إلى جحيم ذاتي ارتبط بتفصيلات الحياة كلها، إذ ربطوا الموت بجزئيات حياتهم من الفشل في الحب، مروراً بالإحباط الأيديولوجي، وانتهاءً بوطأة الفراغ المعيشي الذي يثقل كواهل أغلبهم في ظل الأزمات السياسية والاقتصادية.

فالشاعر عبدالمعين الملوحي يكشف عن إحساسه بحتمية الموت وصيرورته، ويرفع الستارة التي يخفي وراءها الهاجس اليقيني بالموت، بعد أن تملأ ميتة سلفه الشاعر مالك بن الربيع (4) وفي القصيدة حنين إلى المكان، الذي يعني التمسك بأذيال الزمن، والرغبة في ديمومة الشباب، ولكنه يقر باستحالة الأمان، والقصيدة بمجملها هي شهادة الشاعر أمام نفسه بحتمية الموت:

تمنيت يا ابن الربيع لو بئت ليلة  
(بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا)  
وأمنيتي لو بئت في حممص ليلة  
فأسبح في العاصي وألقى لداتي  
كلانا تهوى حلمه، لم تر الغضا  
ولأننا في الميـمـاس ألقى رحالي

أَمْ أَلِيتَنَا طَوِيلًا وَأَقْلَعْتَ  
وَكُنْتَ أَضْلَالُ الرِّجَالِ الْأَمَانِيَا  
سَرَابٌ يَغْرُ الرُّكْبَ حَرَّانٌ صَادِيًا  
وَيَغْمُرُ بِالْمَاءِ الْغُرُورَ الصَّحَارِيَا (٥)

فَيَتَعَرَّفُ أَثْنَاءَ تَعَرُّضِهِ لِأَسْبَابِ رِثَائِهِ لِنَفْسِهِ إِلَى ضَخَامَةِ حُجْمِ مَوْضُوعَةِ الْمَوْتِ فِي  
أَعْمَالِهِ الشَّعْرِيَّةِ؛ وَيَلْفِتُ النَّظَرَ إِلَى أَنَّهُ مِنَ الشَّعْرَاءِ الْقَلَائِلِ الَّذِينَ يَعْدُونَ مَرَاثِيهِمْ قَبْلَ  
مَوْتِهِمْ، لِأَنَّهُمْ وَاقِعِيُونَ، إِذْ تَشَكَّلَتْ قِنَاعَاتُهُمْ مِنْ خِلَالِ تَوَاصُلِهِمْ مَعَ الْمَاضِي، وَتَأْمَلُهُمْ  
لِلْحَاضِرِ، فَوَجَدُوا أَنَّ الْمَوْتَ مُصِيرٌ كُلِّ حَيٍّ؛

إِذَا كَانَ شَعْرِي، كُلُّ شَعْرِي مَرَاثِيَا  
فَمَالِي بِنَفْسِي لَا أَعْدُ رِثَائِيَا  
وَنَفْسِي أُولَى أَنْ تَكُونَ قَصِيدَةً  
تَسِيلُ قَوَافِيهَا نَشَاوَى دَوَامِيَا  
وَأَقْسَى الْمَآسِي أَنْ نِي بَتُّ رَاثِيَا  
حَيَاتِي وَمَا زَالَتْ تَمُورُ دِمَائِيَا  
عَكَفْتُ عَلَى شَعْرِي أُرُودُ فَجَاجَهْ

فَلَمْ أَرْقِ الدِّيُونَ إِلَّا الْمَرَاثِيَا (٦)

ثُمَّ يَعْضُ لِحْيَاتِهِ مِنْذُ الْبَدَأِ (الشَّبَابِ - الْكُهُولَةِ - الشَّيْخُوخَةِ)، لِيَصِلَ إِلَى نَتِيجَةِ تَقُولُ:  
بِأَنَّ الْمَوْتَ يَتَرَصَّدُ الْإِنْسَانَ، فَمَنْ لَمْ يَمُتْ نَتِيجَةُ حَادَثٍ، أَوْ مَرَضٍ؛ فَهُوَ مَيِّتٌ لَا مُحَالَةَ  
كُنْتِيجَةِ طَبِيعِيَّةٍ لَا نَتَاءَ الزَّمَنِ الْإِفْتِرَاضِيِّ لِعُمُرِ الْإِنْسَانِ. وَهُوَ لَمْ يُوَكِّدِ الْمَوْتَ لِأَنَّهُ لَا يَحِبُّ  
الْحَيَاةَ؛ لَكِنَّا جَدَلِيَّةٌ قَائِمَةٌ مِنْذُ الْأَزَلِ بَيْنَ الْوُجُودِ وَالْحَيَاةِ؛

وَقَالُوا سَأَمُتَ الْعَيْشَ. قُلْتُ: أَحِبُّهُ  
وَلَوْ كُنْتُ فِي كَلْبٍ مِنَ الْقَشِ ثَاوِيَا  
تَرَاءَى زَمَانٌ سَوُوفَ يَدْعِي زَمَانَهُمْ  
وَوَلَى زَمَانٌ كَانَ يَدْعِي زَمَانِيَا  
فَهُوَ يَخَالِفُ مَقُولَةَ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سَلْمَى فِي السَّأَمِ مِنَ الْحَيَاةِ إِذَا مَا اعْتَلَتْهَا الشَّيْخُوخَةُ  
وَأَمَضَّهَا الْهَرَمُ؛

سَأَمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ  
ثُمَّ أَنْ يَنْحِلَ لَا أَبَالِكَ يَسْأَمُ (٧)

بَيْنَمَا يُوَكِّدُ الْمُلُوحِي عَلَى الْحَقِيقَةِ الْوُجُودِيَّةِ الَّتِي أَثْبَتَهَا الْعِلْمُ وَالْقَائِلَةُ بِاسْتِهْلَاكِ الزَّمَنِ  
لِوُجُودِ الْإِنْسَانِ ثُمَّ يَسْتَمْتَلِ الْحَادِثَاتِ الَّتِي تَضَعُهَا صُرُوفُ الدَّهْرِ، وَأَلَّا تَتَعَجَّلَ لِأَنَّهُ  
مَاضٍ إِلَى آخِرَتِهِ دُونَ رَيْبٍ، وَمَوْتُهُ لَنْ يَوْقِفَ عَجَلَةَ الزَّمَنِ، بَلْ سَيُظِلُّ كُلَّ شَيْءٍ عَلَى  
طَبِيعَةِ كَيُونَتِهِ، وَيَتَنَبَّأُ بِمَا سَيَكُونُ بَعْدَهُ، وَمَا سَيَكُونُ بُعِيدَ مَوْتِهِ، وَمَا سَيُؤَوِّلُ إِلَيْهِ  
جَسَدَهُ.

رَوَيْدُكَ يَا هَوَجَ الرِّيَّاحِ تَرِيثِي  
سَأَرْحَلُ وَالْدُنْيَا سَتَبْقَى كَمَا هِيََا  
سَتَطْلُعُ بَعْدِي الشَّمْسُ حَمْرَاءَ تَزْدَهِيَا

ويبرزُ بعدي البدر أصفروانيا  
وأبقى أنا وحدي أصارع في الدجى  
كتائب دود رائحات غواويا  
تمزق أشلالي وتفقا أعيني  
وتنثر في ثرب الضريح رفاتي (٨)  
ويطبّق مشاهداته، ويسحب احساساته تجاه موت الآخرين على مشاعر الآخرين  
وتصرفاتهم تجاه نفسه، وبذا يستعير مشاعر «الأنا» لجعلها مقياساً لمشاعر «الهو»:  
غداً سوف ينسى الأهل والصحب حفرتي  
كما أنا في الماضي نسيت رفاقيا  
إذا مرت الثكلى بقبري توجعت  
فأهدت له غصنا من الآس ضاويا  
ويعبر مفرجوع فيلقي بزهرة  
تعطر أحجار الضريح لياليا  
على قبري المهجور تبكي غريبة  
إذا لم تجد «م» الأهل والصحب باكيا  
لقد رضي الأحياء كدح حياتهم

فكن يسكون الموت يا مبيت راضيا (٩)  
وهكذا يوحد الشاعر شهادته (احساسه بالموت) بشهادته (إحساسه بموت الآخر)،  
فيكون شاهداً على داخله حيث شعوره بالموت وحتميته، وشاهداً على الأحاسيس  
والعواطف تجاه موت (الآخر)، فهو يمتح من أحاسيسه، لتأكيد مشاعره أمام موت  
الآخرين.

وإذا كان الملوحى يقر بحتمية موته التي تشع على الآخرين، فإن مواطنه  
عبدالسلام عيون السود يعيش قلق الموت في دائرة الموت ذاتها، فهو «معطوب» القلب، لا  
أمل له في الحياة، لكنه ينتظر - دائماً - المعجزة، مع أن إحساسه يقول غير ذلك، فتلحظ في  
شعره ألفاظ التساؤل وعلاماته كدلالات تكشف عن ذلك القلق الروحي، وتؤكد حجم  
هاجس الموت في داخله القلق، والشاعر عيون السود يتخيل دائماً شريكاً له في موته،  
والشريك الذي (يتوهمه)، هو الحبيبة دائماً، فكأنه يتمنى أن (تموت ليقدم شهادة دقيقة  
عن موته في موتها (١٠)).

فالشاعر عبدالسلام عيون السود يرى في موته، موتاً لكل الأشياء، والحيوات،  
والمتع، والآمال، والطموحات اللصيقة به، فهو لا يعني زمناً عاشه، فزمنه كان قصيراً  
جداً، بل يعني زمناً كان المفترض أن يعيشه، فحدّ المرض من الأمل في التمتع به رداً  
آخر من الزمن، فلا نجده - والحالة هذه - يهتم بالآخر، قدر اهتمامه بذاته - المأساة كما  
يرى:

ألا واحدة، في ثنايا الجحيم  
تلوح؟ ألا جدول في اليأس؟  
كأن الفضايا ضريح يضيق



كَأَن الـهـواءَ هـواءَ ذئابٍ  
 كَأَن الحـيـاةَ شـعاعَ ضئيلٍ  
 يحـشـرج مـخـتـنقاً بالـضـبابِ  
 ترانـي أمـوت؟ ترانـي أهـذي  
 ترانـي أعـدو ورائـ السـرابِ  
 طويـتَ سـمـماءك؟ أين السـمـماء؟  
 تُعـقـِّـرُ لي جـبـهـتي في التـرابِ  
 وتـقـذـف بي، في السـحـيق البـعيدِ  
 جـناحاً وقـناحاً، وظفـراً وناـب (١١)

فهاجس الموت وليد إحساس ذاتي، نتيجة لمرض عضال لا براء منه، لذا يكون حاداً في داخل الشاعر، الذي تتناوشه أحاسيس أخرى، تقارب الموت كلها.

فالشاعر يفتقر إلى الإيمان بالمصير على الرغم من إيمانه بحتمية سيورة الموت في حالته هذه، لذا احتاج إلى مؤنس لوحشة شعوره بالموت، فتنازل عن مكانه من على منصة الشهادة، ليقتنع بآخر متوهم، يتبادل معه الدور الإحساسي-الشعوري، فانصرف عن المتكلم إلى المخاطب، بقوله:

«طويت سماءك؟ أين السما؟ تعرف لي جبهتي بالتراب»

وبذا يفرّغ شحنة القلق في خلقه (التصوّر) للبديل الشاهد.

ومدُّ القلق الذي يولِّده هاجس الموت في نفس الشاعر هو الذي يدفعه لأن يعلن شهادته أمام ذاته وأمام الآخرين في حضرة الموت الشعوري، أو الشعور بالموت. والكثير من الشعراء صرَّحوا بدقائق وجودهم في مقابلة الهاجس الذاتي بالموت، الذي يزداد حدة وتجسيدا عندما يشهدون موت الآخر، لكنهم كثيرا ما يلجؤون إلى قناع ما، لسرف هذا الهاجس، أو التخفيف من حدته، أو تغيبه، ولو لفترة مؤقتة، وغالبا ما يكون قناعهم مصنوعا: كمعاقرة الخمرة، أو الإفراط في تناول التبغ أو المهدئات والمخدرات، أو يكون مفتعلا: كالحب، واللاهو، والتردد على السوامر والمقاهي والحانات، أو مختلفا: كالإغراق في القراءة، أو الانخراط في الحركات السياسية، السرية والعلنية، أو الانضمام إلى المنظمات الفلسفية، أو الغيبية، أو القيام بأعمال خطيرة كرد فعل على تحدى الموت.

ونكاد نستثني شاعراً واحداً على الأقل من شعراء المعاصرة، الذي عاش قلق الوجود، فأطّره بقناعة ذاتية، استندت على فلسفة أوصلت الشاعر إلى نتيجة تقول: ما دام أن الموت حتمية وجودية لا تقبل الجدل، وبما أن الحياة عبء على النفس والروح، ولأن كل طموح أو أمل يعتبر في حكم المؤود، ولا أمل في الآتي، انطلاقاً من مجريات الآن الراهن، فلماذا نستمر في رحلة العذاب (الحياة- الدنيا) هذه، ولماذا لا نختار موتنا طواعية، وكما نشاء نحن، لا كما تشاء أقدارنا. وهكذا ينتصر الشاعر عبدالباسط الصوفي على قلق الموت وهواجسه، باختيار طريقة موته، فينهي حياته بيديه، متحدياً قدره، مع أنه سقط تحت سطوته، فجبر موته إلى القدر أيضاً، لأن قدره اقتضى أن يختار موته على طريقة ما، فأضحى كمن يرفض «الانتماء» فيؤمن بإيمانا مطلقاً بالانتماء، فيكون -بهذا- منتمياً إلى اللا منتمياً.

فقصائد عبدالباسط الصوفي الذاتية - التأملية - تنم عن نفس تطلب الموت على طريقة صاحبها، لأنها تنفتح كلها على فضاء الموت الذي يرسمه الشاعر في خياله، ويدأب على السير فيه، فهو دائماً يغلق نوافذه المطلة على منافذ الحياة، لتكون الخواتم ملخصة في جملة واحدة مفهومه تقول: هذا الواقع كما أشعره؛ إذن لا أمل في الاستمرار:

تحووم الفـراشـات مـذعـورة

وتخـفـق أنفـاسك الهـاربة

وخالف الإهاب دمـاءً تـثـور

وتنـزـوش راينـها الـلاهـبـة

خيـالات صـمت، وجـرح يـغـور

وأغـنـيـة في فـمي غـاربه

وفـوق السـرير تـمر الـظلال

مـواكب مـسـرعة سـادرة

وزنـبـقة أجـهـشت في الإناء

تموت بـراعـمـها السـاهـرة

ومـوجـة نور تـرش الطـيـوف

تداعب مـقـاتي الفـائرة

تحووم الفـراشـات مـذعـورة

وأغـرق في وحـدتي القـاسـية

وروحـي تـمزق أسـرارها

لـتـمـاني فـكرة خـاوية

وضم الصـفـة الشـاع الطـريد

لـتـجـف على الأعين الخـابـية (١٢)

فشعوره أن الطبيعة تنذر بالموت، كائناتها سائرة إلى الموت، إحساسه بالوجود المحيط، المرثي والمحسوس يؤكد موضوع الموت، فهو إذن الشاهد والمشهود على الحكم وفي الحكم، المسلّم بالقرار الشعوري القاضي بالموت، حتى الأشياء الجامدة الصامته تتحول إلى دوال على الموت:

وحـمـلق فـينا الجـدار الكـئـيب

يسـمـر أـلـحـاظـه الجـامـدة

فُظِّل، على جـبـهـة أـطـرقت

ولحن على شـفـفـة باردة

وصوت بـعـيد، يهـز السـتار

يؤرق ذاكـرة، خـامـدة

لماذا - إذن - لا يسحق الشاعر قلقه، بسحق هذا الوجود الذاتي، من خلال إعدام الروح، وبها تُعدم الأحاسيس والمشاعر، فينهزم الموت الزاحف من البعيد المحتمل، أمام الموت (المصنّع) بإرادة الشاعر نفسه؟!

وهكذا يحول الشاعر أحاسيسه إلى الآخر، ملتصقا قناعته في أطروحاته الشعورية حول موضوع الموت، بل يضع الوصفة التي تخلص (الآخر) من قلق الموت بتصرف





الشاعر (الأنا) العميق :

...ويا حسرتي يا صديقي عليك / ستترك كل الجمالات، كل النساء للآخرين  
ستترك إبطاء الشعر فوق الترائب / إسراعة النبض فوق انحناء بطن المرأة  
وأنت تذوب قليلا، قليلا، تموت كثيرا كثيرا / ترتق عند ثنية خصر الحبيب  
وتسقط بعد شهور، سنين إلى... هوة الصمت / منزلقاً في الفراغ المريع وحيداً  
و... قد تتلقف جثتك الأرض أو... مزبلة (١٥).

ومن خلال هذه النظرة الوجودية إلى عبثية الموت، فجיעة النهايات، يحضّ الشاعر -  
الآخر- ليثبت صحة نظريته، على استحلاب هنيئات الحياة حتى النهاية، التي تعني  
الفناء، وإلغاء الماضي، دون إلماحة إلى التفاصيل الأخرى، لأن الفناء خاتمة، لا تحتاج إلى  
تفاصيل لأنها تلاشي كل شيء.

ويعتمد محمد عمران على فهمه لماهيته الذاتية، التي هي أصلاً تشكّل فهمه لماهية  
الإنسان (الآخر)، فيوازن بين العقل والروح، مستنداً إلى المقولات اليقينية الكبرى التي  
تشكّلت بدورها نتيجة للتأمل العميق الذي صرف الإنسان فيه زمنه، ليكتشف سر  
العلاقة بين الإنسان والقوة الماورائية، فيكتشف النتيجة، التي يرى في إعلانها بديهيّة  
يتقبلها (الآخر)، مهما كانت معلومته الوجودية بسيطة، علماً أنها كانت مدار أبحاث  
الفلاسفة، علمانيين وروحانيين، إذن فالحياة مقامرة نتائجها، خسارة الجسد، ومثاته  
الروح؛ والدليل أو البرهان الأمثل لتاريخ وجود الإنسان، وتعاقب الأزمنة والأعصر،  
ودورة الحياة خلال الحقب الماضية:

كان للحب وجه فمات / كان للوجه عاشقان، وللعاشقين امتلاؤهما  
بالمراكب، كانت موانئ، كانت مدائن / كانت شوارع مفتوحة في أزرقاق الجهات  
وكانت نوافذ من مطر وكواكب... ماتت جميعاً.  
ما الذي يفعل الخاسرون / يلعبون بأخر أوقاتهم، يرددون معاطف  
أعمارهم. يخرجون سريعاً (١٦).

ويطلب من الآخر التأمل في النتائج من خلال التمعن في تاريخ البشر، ليقر الحتمية  
التي وصل إليها الشاعر، والطلب يكون بـ/ كم/ التكثير الإخبارية:

كم خطي عبرت بعدنا الرمل والماء / واغتسلت باخضرار السفر  
كم يد نشرت ثوبها للرياح / كم نوافذ بحر أضيئت / مرايا تعرّت (١٧).  
ثم يشير الشاعر بمشاعره وأحاسيسه صوب «المتهم» وأدائه، فالمقامر على الطرف  
الثاني هو الذي ربح اللعبة بطريقة أو بأخرى، بغاية أو وساطة: إنه الموت، وآلته الجرميّة  
(على حد تعبير الشاعر)، الزمن:

سوف يُقال: غشهم مقامرٌ، لا يعرفون ما اسمه / لا يذكرون وجهه  
فانهزموا، وخرجوا/ وماتوا (١٨).

والنتيجة التي أرادها الشاعر مُقرّة في ذاته، دفعاً لها جس القلق من الموت، يتوجه بها  
إلى الآخر، لاقناعه بالنتيجة نفسها، ويضرب بنفسه مثلاً عليها:

مضاً بأحزانه وجهك / منكسر الخطوات / ومنخدلاً /  
والطريق إلى صمت وجهي ظلام

إذن نهدم الذاكرة / إذن نطفىء الحزن / نغلق أوجھنا / وننام (١٩).  
تبينت من خلال (الخطاطة) التي أثبتناها فيما سبق عناصر إحساس الشعراء بمصيبة الموت، وقد أثبت الشعراء حقيقة هذه المصيبة، والقرآن الكريم وصفها هكذا... فأصابكم مصيبة الموت...» (20).

وهكذا وصفها الناس أيضاً، إذ لا يعقل ألا تكون كذلك، وهي ترتبط بفقد واحد من أقرب الناس، أو واحد من أعظم الناس، وربما كانت مصيبة لصاحبها، إذا أحس بها قبل أن تقع به، فعاش أو هاماً وهو أجس وخاطر سببت له ما يسمى قلق الموت أو القلق من حصوله في لحظة من اللحظات.

والحقيقة أن الحياة حافلة بكل ما يثير في الإنسان الإحساس بالزوال، من عوامل خارجية كموت عزيز أو قريب أو حبيب، أم عوامل داخلية كالإصابة بمرض أو أذى في الجسم أو النفس... وقد يكون زوال الشمس أو النهار، وطلوع القمر ثم أقوله من تلك العوامل الخارجية التي كثيراً ما ربطها الشعراء بالمؤثرات الداخلية من مظاهر الإحساس بالفناء، أو الشعور بالموت القادم.

«وقد تحدث الفلاسفة وعلماء النفس كثيراً عن نشأة الإحساس بالموت في نفوس البشر، فأرجعه بعضهم إلى طفولة الإنسان، بل ربما أرجعه إلى لحظة الميلاد نفسها، تلك اللحظة التي سماها فرويد (صدمة الميلاد)، بل ربما أرجعه آخرون إلى ما قبل ذلك حين كان نطفة غير مخلقة في بطن أمه... على نحو ما يربطون مثلاً، بين حب الشاعر للظلمة، ووجوده في ظلمة الرحم، وبين بعض الآلام التي يعانيتها والآلام التي قد عاناها لحظة الميلاد، حين تنسم أولى نسمات الحياة على سطح الأرض» (21).

## ARCHIVE

الهوامش:

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١ - منصور، محمد منير، الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة، دمشق ١٩٨٧، ص ٧٩-٨٠ وقد أحالنا إلى (المادة والذاكرة) لهنري برغسون، ترجمة د. أسعد عرابي درقاوي، إصدار وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٧. والمذهب في فلسفة (برجسون) ترجمة: مراد وهبة، إصدار دار المعارف بمصر ١٩٦٠. والفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، لجان فال، ترجمة فؤاد كامل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.

٢ - المرجع السابق نفسه، ص ٩٠.

٣ - المرجع رقم ١، ص ٢٤٨.

٤ - هو مالك بن الربيع التميمي، رثى نفسه ووصف ميتته وقبره قبل وفاته خرج مع أخ عثمان بن عفان سعيد بن عفان إلى خراسان، فلما كان ببعض الطريق، أراد أن يلبس خفه فإذا بأفعى في داخلها، فلما أحس الموت استلقى على قفاه وقال قصيدته في رثاء نفسه، عندما تيقن من موته.. (ينظر: الجهرة حاشية ص ٤٣، ومطلع القصيدة:

- ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليله بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا
- 5- الملوحي، عبدالمعين، ديوان شعري، منشورات دار مجلة الثقافة، دمشق 1984، ص 7، عبدالمعين الملوحي يرثي نفسه.
- 6- المرجع السابق نفسه، ص 8.
- 7- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت: 170هـ) جمهرة أشعار العرب، دار المسيرة، بيروت 1978، ص 50.
- 8- المرجع رقم 129، ص 14- 15.
- 9- نفسه، ص 15- 16.
- 10- عيون السود، عبدالسلام، مع الريح، وزارة الثقافة، دمشق 1968، ص 17 و 21 و 41 و 45 و 49 و 53 و 57 و 65 و 85).
- 11- المرجع السابق نفسه، ص 77 و 78.
- 12- الصوفي، عبدالباسط، أبيات ريفية، دار الآداب، بيروت، ط 1 / 1961، ص 145- 146.
- 13- المرجع السابق نفسه، ص 163- 164.
- 14- المرجع رقم 6، ص 172- 173.
- 15- نفسه، ص 173- 174.
- 16- عمران، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة.
- 17- المرجع السابق نفسه، ص 624.
- 18- نفسه، ص 645.
- 19- نفسه، ص 645- 646.
- 20- المائدة / 106.
- 21- عصلة، أحمد، الموت في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه - غير منشورة - جامعة حلب.



ARCHIVE

<http://Archivebta.Salhril.com>



# التناص في

## القصة الحديثة

### قراءة في أسلوب تي. اس. اليوت

التناص من المفردات الحديثة في حقل النقد العربي. ويقصد به استدعاء النص الابداعي لتصوص أخرى وانفتاحه عليها وتداخله معها في سياق واحد. وهو بهذا المفهوم تعريب للكلمة الانجليزية Intertextuality واللفظ المقابل لهذا المعنى في النقد العربي القديم هو الاقتباس. والاقتباس كما عرفت كتب البلاغة القديمة هو تضمين الشعر أو النثر شيئاً من القرآن أو الحديث أو بعض الأقوال المأثورة. مثال ذلك اقتباس أبي العلاء المعري قوله الذي يصف فيه نار القرى:

حمراء ساطعة الذوائب في الدجى  
ترمي بكل شرارة كطراف

من الآية القرآنية الكريمة: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ﴾ والطراف شكل من أشكال بيوت البادية. وقد أباح النقاد العرب القدماء أن يجري الشاعر بعض التحوير في النص المقتبس منه بما

● بقلم: عبد المنعم عجب الفيا  
(السودان)

ARCHIVE  
http://www.beta.Sakhrit.com

يتلاءم مع غرضه البلاغي.

وإذا كان الشاعر العربي القديم يقتبس من الشعراء الآخرين خوف الاتهام بالسرقة، فإن الشاعر العربي الحديث لا يتورع من الاقتباس أو قل التناص مع الشعراء الآخرين سواء كانوا شعراء عرب أو أجانب. بل يذهب إلى التناص مع الأساطير والقصص والرموز التراثية القديمة. وما ظاهرة توظيف واستدعاء الأسطورة في القصيدة سوى شكل من أشكال التناص بالمفهوم الحديث.

وقد شاعت ظاهرة التناص في الشعر الحديث حتى أصبحت من أبرز الخصائص الأسلوبية للقصيدة الحديثة. ويرجع فضل شيوع هذا الأسلوب البلاغي إلى الشاعر الانجليزي الأمريكي الأصل ت. اس إليوت (1888- 1965) الذي اشتهر بأسلوبه المتميز في الاقتباس والتضمين من الشعراء القدامى والمعاصرين ومن النصوص الدينية والأساطير القديمة. وقد تضمنت منظومته الشهيرة The waste land (الأرض الخراب) اقتباسات وإشارات من خمسة وثلاثين نصاً قديماً وحديثاً إلى الحد الذي جعله يذيل القصيدة بهوامش يوضح أو يشير فيها إلى المصادر التي استقى منها بعض رؤاه وإحياءاته الشعرية.

وقد بسط إليوت فلسفته الجمالية في التناص في مقالة شهيرة له بعنوان Tradition and the Individual Talent (التراث والموهبة الفردية) والتي جاء فيها (1) ليس شمة شاعر أو فنان يمتلك معناه بمفرده.. وان كل شاعر أو فنان لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا وضعناه في مقارنة مع أسلافه من الشعراء

والفنانين. لذلك فإن على المرء «أن يكتب وهو لا يحس جيله فقط، بل عليه أن يحس بأدب أوروبا كله منذ هوميروس ومعه أدب بلاده يسكن عظامه». (2) ومن هنا يتضح مدى الأهمية التي يعلقها إليوت على معرفة التراث أو ما يسميه بالحس التاريخي The historical sense «... ان معرفة التراث تتطلب الحس التاريخي الذي لا غنى عنه لكل من يريد أن يبقى شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين. والحس التاريخي يتضمن إدراكاً ليس للماضي وحسب بل لحضوره أيضاً..» (3) إن إليوت يعول على إلمام الشاعر بالتراث الإنساني إلى الحد الذي يجعله يقول: «إن الجزء الأكبر من إلهام الشاعر يجب أن يأتي من قراءاته ومعرفته بالتاريخ».

لذلك لا عجب أن نجده في قصيدته (الأرض الخراب) قد اقتبس من دانتي وميلتون وادمووند سبنسر وشكسبير واندرو مارفيل وتوماس ميدلتون والدوكس هكسلي ود. لورنس وبودلير وفرلين إلى جانب اقتباساته من الكتاب المقدس والديانات الهندية القديمة والأساطير الاغريقية والفينيقية والبابلية والمصرية القديمة. ولعل استلهام واستدعاء إليوت لكل هذه الآثار القديمة والنصوص الحديثة المتباينة والمتنافرة في سياق نص شعري واحد، إشارة لموقف الشاعر من قضية الحداثة. لعله يرى أن التقدم والتطور البشري لا يقوم بالضرورة على الانقطاع مع الماضي بل يقوم على التواصل معه وإعادة إنتاجه على ضوء مستجدات الحاضر. لذلك يمكن القول إن فهمه للزمن الابداعي دائري أو شبه دائري.

فالجديد يخرج من أحشاء القديم ويستند عليه. واللافت للانتباه أن تصور إليوت هنا للزمن الإبداعي هو نفس تصور الشاعر العربي القديم الذي قال:

ما أرانا نقول إلا معارا

أو معادا من لفظنا مكورا

ويعبر إليوت عن تصوره للزمن الإبداعي الذي يتفق مع التصور الأفلاطوني لأصل الوجود، في الرباعية الأولى Burnt Norton من الرباعيات الأربع Four Quartets حيث يقول: (4)

الزمن الحاضر والزمن الماضي

لعلهما معا في الزمن المستقبل

والمستقبل جزء من الماضي

ما كان وما سوف يكون

ينتهي كله في نقطة واحدة

التي هي دائما الزمن الحاضر

وتظل في الذاكرة وقع الأقدام

في منحدر الطريق الذي لم نسلكه

نحو الباب الذي لم نفتحه

إلى داخل حديقة الورد

كأنما إليوت ينظر إلى التاريخ الإنساني

وكأنه يسير في جميع مراحل تطوره نحو

هدف واحد هو استعادة الأصل الأول

للوجود الإنساني أو الفردوس المفقود

(حديقة الورد) حسب تعبير إليوت. وربما

يفسر ذلك سر إعجاب إليوت بالكوميديا

الإلهية لدانتي التي تصور عالم ما بعد

الموت والتي أكثر من الاقتباس والإشارة

إليها في قصيدة (الأرض الخراب) كما

يفسر ذلك أيضا إعجابه بالفردوس المفقود

لجون ميلتون التي تصور هبوط الإنسان

من مجده السماوي إلى الأرض وإمكانية

استعادة ذلك المجد من جديد.

على أن التناسخ في مذهب إليوت لا

يتوقف عند حدود تضمين النص

الإبداعي بيتا ما أو اقتباس إشارة منه أو الزج بأسطورة في ثناياه وإنما يتجاوز ذلك إلى هضم وتمثيل النص المؤثر وتفجير طاقته الإيحائية حتى أن النص المقتبس يكاد يختفي في بعض الأحيان ويتحول إلى مجرد خلفية في الذاكرة الجمالية تضيء فضاء النص. لذلك يمكن القول إن التناسخ بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس. فالشاعر الحديث عندما يلجأ للتناسخ مع نص ما فهو إنما يطمح من وراء ذلك إلى إقامة حوار مع ذلك النص ليس بغرض تكراره بالضرورة وتأكيد ما يقوله، وإنما بغرض توظيفه وإعادة إنتاجه وربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد التجاوز والمفارقة. وقد أصبحت الآن المفارقة Paradox أحد أهم الأغراض البلاغية والوظائف الجمالية للتناسخ في النص الشعري.

والآن يمكن أن نتوقف عند بعض الأمثلة لنرى كيف يتدرج التناسخ عند إليوت من تضمين أو اقتباس شيء من النص المتناصص معه إلى إعادة إنتاج النص وفتح حوار معه قد ينتهي إلى حد المفارقة. ففي الجزء الأول من «الأرض الخراب» يصف الشاعر صديقه جان فردينال الذي غرق في خليج الدردنيل في الحرب العالمية الأولى على لسان قارئة الطالع قائلاً: (5)

الملاح الفينيقي الغريق

انظر! (لؤلؤتان صارتا عيناه)

يقول إليوت في هوامش (الأرض

الخراب) أنه اقتبس قوله (لؤلؤتان

صارتا عيناه) من قول شكسبير في

مسرحية العاصفة The tempest حيث

بمسرحية (أنتوني وكيلوباترة) حيث يصف لحظة لقاء أنتوني كيلوباترة أول مرة قائلاً :

### الزورق الذي عليه جلست

#### يتوهج فوق الماء كالعرش الممرد

وأظن أن الدكتور عبدالواحد لؤلؤة قد وفق كثيراً عندما ترجم عبارة The bumished Throne بالعرش الممرد (8)

ولعله استوحى هذه الترجمة من الآية القرآنية ﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِيهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ﴾ فهل في قول شكسبير هذا صدى من هذه الآية القرآنية؟

في المثالين السابقين نلاحظ أن التناص عند إليوت لم يتعد التضمين والاقتراب مع بعض التحوير في المثال الثاني.

أما في المقال الثالث والأخير سوف نرى إلى أي مدى يمكن أن يتعدى التناص عنده مجرد التضمين والاقتراب إلى حد إقامة حوار مع النص بغرض إعادة إنتاجه ومفارقته جمالياً. ففي الجزء الثالث من قصيدة (الأرض الخراب) المسمى موعظة النار The fire sermon وفي معرض حديث الشاعر

عن الخواء الفكري والجفاف العاطفي الذي ساد أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، يصور حياة تلك الفتاة التي تسكن بمفردها وتعمل سكرتيرة في أحد المكاتب وتعيش في لا مبالاة ولا تعني بترتيب غرفتها، تأكل الطعام الملعب، وتحاول أن تقتل الملل بسماع الموسيقى أحياناً لكنها لا تجد طعماً لأي شيء حتى في الحب الذي تمارسه مع عشيقها فعندما تنتهي ذات مساء من

كان (آريل) يغني عزاء وسلوانا لفردناند أمير نابولي، الذي ظن أن أباه قد مات في العاصفة البحرية ولكن (آريل) يخبره أن أباه لم يمِث بل مر بتحول بحري إلى شيء نفيس ونادر حيث تحولت عيناه إلى لؤلؤتين وعظامه إلى مرجان(6)

### على بعد خمسة أميال

#### يرقد أبوك

#### عيناه صارتا لؤلؤتين

#### من عظامه صنع المرجان

#### لا شيء منه يتحلل

#### بل يتحول إلى شيء نفيس ونادر

ثم يكتشف فردناند فيما بعد أن أباه لم يمِث حقاً وإنما (آريل) كان يغني سلوانا له حتى قاده إلى ميرندا التي شغف بها حبا. ولعل إليوت باستلهامه لأغنية (آريل) في مسرحية (العاصفة) يتمنى لو أن ما حدث لوالد فردناند يحدث لصديقه الذي غرق في خليج الدردنيل والذي أشار إليه بالملاح الفينيقي الغريق بل يتمنى لو أن صديقه لم يمِث حقاً كما كان الحال مع والد فردناند.

وفي الجزء الثاني من الأرض الخراب) المسمى Game of chess (لعبة شطرنج) يصف إليوت تلك المرأة الأرستقراطية التي تعيش في رفاهية ونعيم ولكنها مع ذلك تحس بالفراغ والملل في إشارة إلى الخواء الفكري والروحي الذي ساد أوروبا في أعقاب الحرب الكونية الأولى، يقول: (7)

### الكرسي الذي عليه جلست

#### يتوهج على الرخام كالعرش الممرد

يقول إليوت في هوامش الأرض الخراب إنه اقتبس قوله «يتوهج.. كالعرش الممرد» من قول شكسبير



كغيرهم من الشعراء بطريقة إليوت في التناس، ومن أكثر الشعراء تأثراً من جيل الرواد السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وصالح عبدالصبور ومحمد عبدالحى وأمل دنقل وآخرون. ويمكن أن نسوق مثالا يوضح التأثير المباشر للشعراء العرب بأسلوب إليوت في الاقتباس والتضمين. يقول الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قصيدة «رؤيا فوكاي»:

أبوك رائد المحيط ينام في القرار  
من عينيه لؤلؤ يبيعه التجار

وأوضح أن السياب اقتبس قوله «من عينيه لؤلؤ يبيعه التجار» (١١) من قول إليوت في (الأرض الخراب) «لؤلؤتان صارتا عينيه» الذي اقتبسه بدوره كما أوضحنا من مسرحية (العاصفة) لشكسبير حيث كان (أريل) يغني سلوانا لفرديناند ويخبره أن أباه لم يمت وإنما مر بتحول بحري حيث تحولت عيناه إلى لؤلؤتين وعظامه إلى مرجان. وإذا كان السياب قد اكتفى بتكرار قول شكسبير وتضمينه في قصيدته، فإن الشاعر السوداني محمد عبدالحى (١٩٤٤ - ١٩٨٩) لا يكتفى فقط باستدعاء قول شكسبير بل يقوم بإعادة إنتاجه وتوظيفه ويمزج بينه وبين أسطورة ضياع أوديسيوس أو (أوليس) بطل ملحمة الأوديسا لهوميروس. يقول محمد عبدالحى في قصيدته «سمندل في حافة الغياب»: (١٢)

لو ضاع في نزوعه البحري فالعباب  
والمح - عبر زمان البحر  
سينحان من عظامه المبلورة  
حدايق من صدف

تضيء في صيف الليالي المقمرة

لعبة الحب معه تنهض في لا مبالاة ثم تسوي شعرها في عصبية وتضع أسطوانة على جهاز التسجيل عساها تجد في الموسيقى ما لم تجده في ممارسة الحب. يقول إليوت عن هذه الفتاة (٩)

.. فحين تنحدر الحسناء إلى الحماقة

تعود تذرع غرفتها وحيدة

تسوي شعرها بحركة آلية

وتضع أسطوانة على جهاز التسجيل.

ويخبرنا إليوت في هوامش (الأرض الخراب) أنه اقتبس قوله: «حين تنحدر الحسناء إلى الحماقة» من رواية (أسقف ويكفيلد) لأوليفر جولد سميث (١٧٣٠ - ١٧٧٤م) حيث تقف أوليفيا في المكان الذي أغويت فيه وتغني نادمة: (١٠)

حينما تنحدر الحسناء إلى الحماقة

وتدرك مؤخرا غدر الرجال

فأي فن يمكن أن يخفف مأساتها

أو يمسح عنها عبء الإحساس بالذنب

الفن الوحيد الذي يمكن أن يوارى

سوءاتها: هي أن تموت!

وواضح أن الغرض من التناس هنا هو المفارقة.. ففتاة جولد سميث عندما تروح ضحية الغواية الجنسية تحس بالندم وانتهاك الشرف وبالعار الذي لا يغسله سوى الانتحار، أما فتاة إليوت في (الأرض الخراب) فإنها عندما تمارس لعبة الجنس مع محبوبها فإنها فقط تنهض في لا مبالاة تسوي شعرها وتعود تمارس حياتها الطبيعية دون أدنى إحساس بأي ذنب.. ولعل إليوت أراد بهذه المفارقة الإشارة إلى التغيير الاجتماعي والأخلاقي الذي لحق بالمجتمعات الغربية لاسيما في مجال الحرية الجنسية.

وقد تأثر الشعراء العرب المحدثين

(بنيلوبا) زوجة أوديسيوس تدرك هذه الحقيقة ولكن الشاعر محمد عبدالحى يجعل (بنيلوبا) في قصيدته تمنى نفسها وتتعلم بأنه حتى ولو ذهب زوجها ضحية للغواية على شاطئ الهلاك فإن عظامه لن تبلى أبدا بل تتحول إلى حدائق من لآلى تضيء السواحل لتنتقذ البحارة من الهلاك.

وقد تطورت ظاهرة التناص بعد إلبوت على يد منظري الحداثة وما بعدها من أمثال رولان بارت وجان لاكان وجوليا كرسيفا وباك دريدا إلى الحد الذي جعلهم يقولون إنه ليس هناك ثمة نص وإنما تناصص وإن النص الابداعي ما هو إلا سلسلة غير متناهية من النصوص الأخرى ولكن هذا حديث آخر

قوله: «لو ضاع في نزوعه البحري» إشارة إلى ضياع أوديسيوس الذي ضل طريقه إلى جزيته في عودته من حرب طروادة وظل تأثها عشر سنوات في عرض البحار. أما قوله: «العباب والملح سينحتان من عظامه المبلورة حدائق من صدف» ففيه تناص مع قول شكسبير في أغنية (آريل) بمسرحية العاصفة «عيناه صارت لأولوتين.. من عظامه صنع المرجان».

وكانت عرائس البحر في الأوديسا يغنين غناء ساحرا على شاطئهن الصخري فيغوين البحارة فيتجهون بسفنهم نحوه فترتطم بالصخور وتتناثر عظامهم على الشاطئ. وكانت

## المراجع والهوامش:

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

tioned.

8- الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - الأرض اليباب سبق ذكره.

9- T.S. Eliot, the waste land and other pomes, a bove mentioned.

10 - Student's Guide to the selected poems of T.S. Eliot, Thouthman. London. 1954. P. 76.

11- د. عبدالواحد لؤلؤة التناص مع الشعر المغربي مجلة الوحدة- المجلس القومي للثقافة العربية- التأصيل والتحديث في الشعر العربي عدد 82/83 يوليو- أغسطس 1991م ص 14، 17.

1- T.S. Eliot, The sacred wood, Methuen and colfd, London, 1965. P. 49.

2 - Ibid. P. 49.

3 - P. 49.

4 - T.S. Eliot, Four Quartets, Faber, London, 1989. P. 13.

5 - T.S. Eliot, the waste Land and other poems, Faber and Fabe, London Third ed. 1990. P. 24.

6- الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - الأرض اليباب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى 1980.

7- T.S. Eliot, the waste land and other pomes, a bove men-

عن



### • شعر الدكتور: خالد محيي الدين البرادعي

هَلْ لَمْ يَـبْـهَـجْ أَنْ تَمِيلَ قَلْبِي لَهَا؟  
صَوَّبَ الْكُوَيْتَ مَثَابَةَ وَحُلُولَا؟  
قَدْ تَنَشَّرَ الْفَرْحَ الْعَظِيمَ بِمَحْفَلِ  
لِلطَّاهِرِينَ السَّـهَّـاهِرِينَ طَوِيلَا  
الْحَصَّابِينَ عَلَى الْأَسَى وَقُلُوبُهُمْ  
تَتَجَادَبُ الْمَاسُورَ وَالْمَقْتُولَا  
وَلَهُمْ بِظَهْرِ الْعَرِيبِ رَحْلَةٌ مُؤْمِنِ  
مَازَالَ آخِرُ دَرْبِهَا مَجْهُولَا  
مِنْ بَعْدِ عَشْرِ أَفْـبَلَتْ وَتَرَحَّلَتْ  
وَالْكُونُ يَرُسُّ هَاهُنَا مَطْلُولَا

مَرَّتْ عَلَى التَّارِيخِ ثُمَّ سَحَّ دَمُ عَهْدِهِ  
مِنْ عَابِثٍ أَجْرَى الدَّمَاءَ سَيِّئًا وَلَا  
أَنَاءَ بَعَاءَتُهُ التُّقَى وَبِتَارَةٍ  
نُسِجَ الْعُرُوبَةِ مِنْ زُرْأٍ لِيَصُولَا  
وَدَمَ الْبَرَاءَةِ ظَلَّ يُطْعَمُ سَيِّفُهُ  
فَرَوَى الْكُوَيْتَ نَطَّهُ رَأَوْعًا سَوَالَا  
وَاسْتَيْقَظَ الْوَحْشُ الْقَدِيمُ يَوْمَ قِيَامِهِ  
وَاسْتَأْنَفَ التَّشْشِيرُ وَالتُّرْحِيالَا  
يَمُتُّ نَحْصُ أُمِّ وَادِ الْقُلُوبِ تَلَذُّدًا  
وَيُحَدِّثُ رُقَى الْمُهْجَةِ وَرَوَائِدَ الْأَهْوَالَا  
حَافِي يَرَى «نِيَّارُونَ» تَحْتَ ثِيَابِهِ  
وَيُطَلُّ «هَوْلًا» وَ«عَالِيًا» دَلِيلَا  
وَيَسْـَٔوُقُ أَسْرَابَ الْعَدُوِّ ذَارِي عُنُوءَ  
وَسُجُجَ وَهُوَ غُصَّتْ بِهِنَّ نَزِيلَا  
وَالْأَبْرِيَاءُ عَلَى عَصَافٍ زَوْهَ  
أَسْرَى قَبِيلٍ يَسْتَضِيءُ خَفِيفُ قَبِيلَا  
وَالْتِيَّاءُ يُؤْوِيهِمْ وَيُؤْوِي شَفِيفُهُ  
وَهُوَ الَّذِي صَنَعَ إِلَهًا بِالْكَسْبِ لَا  
فَالْأُمُّ فِي بَعْثٍ دَائِرَتَا ضَنْ تَحَاكَا  
مِلَأَ الْمِدَامِعَ بُكْرَةً وَأَصْلَا  
وَهَنَاتُ سَلُّ حُرْنُهَا بَدَمُوعُهَا  
وَحَنِينُ أَسْرَاهَا يُجَنُّ وَصُولَا  
تَرْنُو إِلَى سِتِّ الْجِوَاهِرَاتِ غَرِيبُهُ  
عَلَّ الْمَغْزِيَّاتُ رِيحَ الْمَاءِ لَا  
صَابَرَتْ وَمَا يَبْسُ الْمَنَامُ بِخُلْدِهَا  
وَالدَّمَعُ شَاعَلَ جَفْنَهَا الْأَسْبَابُ لَا  
وَأَبَّ إِذَا صَلَّى يُخَفِّئُ دَمْعُهُ  
عَنْهَا وَيَبْلَعُ حُرْنَهُ الْمَوْصُولَا  
مَنْ يَا إِلَهَ الْكُونِ يَغْبُورُ رَهَانُهَا  
دَرَبَ الْوُجُودِ مِنَ الضَّنَى مَغْشُولَا  
بَلْ كَيْفَ يَهْتَفِي الْكُوَيْتُ مُوَاطِنُ  
مَازَالَ سَيِّفُهُ عَذَابَهُ مَسْئُولَا  
وَتَشْجِيحُ أَسْرَى غَائِبِينَ بِحَاقِهِ  
غَصَصُ ثُرَافِقٍ مَقَاتِلُهُ هُطُولَا



وَحَرَّائِقُ الذِّكْرِ تَطَوَّفُ بِوَعْدِهِ  
قَلْبُهُ رَافِقٌ تَبْلُغُ طَارِئاً وَأَصِيلاً  
قَلْبِي شَرُّوقُ الشَّمْسِ مَسَّ وَالِدَةُ دَعَتْ  
وَلَدِي الْعُجْبُ رُوبُ تَرَى الْوُجُودَ عَلَيَّ  
مَنْ قَال: يَا أُمُّ الْأَسَدِ رَجَّادِي  
قَالَتْ لَنْ يَدَعَ الطُّغْهَاءَ طَوِيلاً  
أَوَّلَمَ تَرَ الدُّنْيَا طَوَاغِي تَأَعَّنُوا  
تَرَكَوْا الشُّعُوبَ عَصَائِباً وَقُلُوباً  
جَازَاهُمْ السَّيْخُ بِالْأَعْيَادِ  
وَضُرُوءُ تَغَشَّاهُمْ تَقْدِيرُ  
أَتَرَيْنَ طَاغِيَةً إِنْ فِي عَرِشِهِ؟  
رَغَدَا يَعْيُوشُ وَلَوْ أَقَامَ قَلْبِي  
وَوَرَاءَهُ مَتْنٌ عَطَشَ وَنَ إِلَى دَمٍ  
زَرَعُوا الْكُؤَيْتَ خَرَّابِ وَأَوَّلُوا  
غَابُوا وَأَيْدِيَهُمْ تَجَسَّسُ بَأْمِنَ  
لَتَرَى بَنِيهِ مُقَدِّمٌ وَقَتِيلاً  
هِيَ دَوْلَةُ الطُّغْهَاءِ أَنْ يَرْجُحَ الْهَلَاكُ  
كَأَنَّ الْوَلَايَةَ قَدْ قَنَاءَ طَبُوراً  
سَيِّدُ دُبِّ فَيَسْهَلُ الْقَتْلُ قَبْلَ قَنَائِهِ  
قَدْ دَرَّ الطُّغْهَاءُ وَمَا رَأَيْتُ بَدِيلاً  
أَخْتِ الْأَسَدِ رَجَّادِي لَا تَقْنُطِي  
فَالْبَبُغِيُّ يَخْلُقُ بِالرَّدَى مَجْبُوراً  
سَيَعْوُدُ غَائِبُكَ الْأَسَدِ رُؤُوسُ وَجْهٍ  
وَالْعَزِيزُ خُفُّ رُفُوفِهِ إِخْلِيلاً  
يَا جَابِرَ الْعَتَرَاتِ... صَبْرٌ مُجَاهِدٍ  
عَانِيَتْهُ سَنَةُ الْعَذَابِ جَمِيلاً  
أَرْفَقَهُ بِالْجَلَدِ الْعَظِيمِ قَانَتْ مَنْ  
وَفَى الْعُجْبُ وَدَّ رَافِقَ السَّيِّئِ  
أَوَلَسْتَ مِنْ صَلْبِ الْعُرُوبَةِ مُقَدِّمٌ  
شَفَّ الرُّؤْيَى وَعَلَى الْفَدَى مَحْمُوداً  
مِنْ حَوْلِكَ الشُّرَفَاءُ تَغْصَبُ أَرْزَهُمْ  
جِي يَخْلَفُ لِلْمَكَارِمِ جِي

# الوعد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كم مضى!  
 كم مضى من ليالٍ نعدُّ خرائبها  
 وتعدّد فينا المنافى  
 وتقذفنا عبر كل الحدود!  
 كم مضى من شميم النهارات  
 كنا نراها مواعيد  
 تبتلُّ بالورد والأغنيات  
 وأشياء كنا نباركها بالسجود  
 إن كأسى دمّ  
 والموائد صخر يكسر أحلامنا

والزمان الذي بيننا  
لم يعد غابة  
تتفَلَّت فيها مجامر أرواحنا  
نحو ذاك القضاء الودود  
الحروف سكاكين في القلب..  
ذكرى الذي مر سيف  
يقطّع أنفاس هذا  
النشيد البعيد  
البعيد  
وجُلُّ المواعيد والصحب قشٌّ  
تبعثره الريح  
أجنحة من دم  
كلمات تطاردها في بريد  
لم يعد ذلك الوعل مندهشا  
باندلاق اللذائذ  
في السهل والوعر  
ما عاد يطلق ساقيه للريح  
ما عاد يذهب للنبع مع رفقة  
.....  
.....  
.....  
ها هو الوعل  
كسرَّ قرنيه في الدَّغل  
يطلق آخر أنفاسه  
موحشا....  
ووحيدا!.

# إلى رياض...

(١)  
مدح أمم الحزن  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

• شعر سعيد رجو

يا حبيبي الصغير  
يا صديقي الكبير  
يا ولدي:  
أمس رأيت في الحلم  
الآنسة «س»  
في إحدى ساحات المدينة  
ترقص بمرح يمامة طعينة  
في وسط جماعة من الناس  
كان وجهها متاهة آسيوية



وثيابها ، بيلسانة ، في أواخر الصيف  
كانت تغني  
ترقص  
تدور...

ناشرة، حول خصرها النحيل  
هالة قمر شتائي  
وفراشات ابتساماتها  
نديف من الثلج المحرق  
أوتويجات وردة..

في العاصفة  
تحوم فوق العيون البهورة  
وتقطر وجهي ، بشرر بارد  
كانت تغني ، تطير..  
ناشرة حولها ، سحابة ربيعية  
مشحونة بالصواعق..

الجميع من حولها يصفقون ،  
وعبارات الإعجاب نحل جائع  
ينهال على وجهها ، بعدوبة  
وشراسة

حين التقت عيناها عيني  
فغرت فمها ،  
أسبلت جفنيها ،  
وهوت بمهابة غصن كسير  
إلى الأرض

حينها انسلت أنا مبتعدا بشظاياي، عن الجمع الصاحب

...

آه يا رياض:  
أين يدك الفتية التي  
كانت تصافح بقوة وحب  
وتهز، بكل حرارة، أغصان الكلام  
لتنهض بذلك الغصن المثقل  
بالدفل، والزنابق  
وتنتزع من قلبي  
صاعق الأحزان...؟

## قصص قصيرة جداً

ليلى العثمان / الكويت

قالت الرفيقة بانتشاء  
- فتحت قلبي للنور والمطر قبلك -

الورس

\*\*\*

العر

رفس صدرها بكفة الخشن  
صرخ:  
- حتى لحظة موتك. لن أطلقك.  
هددت:

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- سأنتحر..  
هرعت إلى الحمام عبت زجاجة  
«الكلوركس»  
خرج من البيت مرفرفاً:  
- «غداً يصبح كل شيء ملكي. أنا  
وريثها الوحيد».

عبرت أمامه. استنشقت عطرها.  
خبأه في صدره.  
حين استقر في الفراش واندست  
زوجته بقربه برائحة يومها. أطلق  
العطر المخبوء في صدره، استطاع أن  
ينام.

\*\*\*

\*\*\*

العر

النفعم

قالت له:  
- أحبك  
قال لها:

سألت الزهرة رفيقتها:  
- لماذا تفتحت قبلي؟

## انتصار

انتصب أمامها . هدها كعادته :  
 - سأرحل عنك .  
 كعادتها . ارتمت عند قدميه تتوسله .  
 جلس . ظل ابتسامة خبيثة يملأ وجهه  
 خمس سنوات مرت . كرر مسرحيته  
 مئات المرات .  
 ذات يوم قالها :  
 - سأرحل .  
 بهدوء قالت :  
 «الله معك»  
 انهار عند قدميها توسلها أن يبقى .  
 على وجهها انفرشت ابتسامة النصر .

\*\*\*

## الفرق

وقفت أمام المرأة ..  
 تأملت صورتها ..  
 ثم ..  
 نزعت غطاء رأسها ، قفازاتها .. ثوبها  
 الطويل .  
 تمنيت لو تصبح قطعة تسير في الشارع .

\*\*\*

## قصر

فتح كراستها قرأ بوحها .. عاصفة  
 توسلها للحبيب أن يتزوجها .

- أثبتني

فقدت له كل زهورها  
 بعد شهور فاجأته أن زهرة جديدة  
 تنبت في رحمها .  
 قال لها :  
 - أحبك .  
 قالت له :  
 - أثبت  
 غرس نصلاً في بطنها .

\*\*\*

## المرنية

ترجرج جسدها الثخين داخل البانيو .  
 تمنيت : «ليتني أصير سمكة»  
 حين همت ترتدي ملابسها . فوجئت  
 أنها لا تلائم حجمها . كانت تحولت قزماً  
 صغيراً .

\*\*\*

## الفرخ

وهو يهم يقوم . اخترق حديد النافذة  
 صلعته . سال الدم . مديده مكان الجرح .  
 وجد - مخه - خارج الرأس . فرح به ..  
 وضعه عند طرف النافذة . تأمله : «ما أكبر  
 مخي» هوى المخ إلى الأسفل . طار الرجل  
 في الهواء .

\*\*\*

في ستر الليل . كانت سكينه تغوص في صدرها .

أمام المحقق اعترف :

- غسلت عاري

قدّم له المحقق تقرير الطبيب :

«القتيلة عذراء» .

\*\*\*

## البحر

عينها مركزتان على الشاشة . حفل ساهر . ممثلات يلتمعن بملابسهن الأنيقة ومجوهراتهن الثمينة . الموائد عامرة . لحوم أسماك . سلطات غريبة . فواكه . حلويات . شعرت رائحة الطعام تخترق مساماتها .

يدها يهدوء تستل كسرة خبز مدهونة بالزيت والزعتر .  
يدها الأخرى تلوك ثقوب فستانها القديم .

\*\*\*

ركضا نحو البحر . جف البحر .  
حلقا إلى الشمس . غابت الشمس  
صعدا حضن غيمة . ذابت الغيمة  
جلسا في قلب وردة .. تساقطت محل الأوراق

دخلا إلى الكهف

فتح لهما الظلام باب الغواية



http://Archivebeta.Sakhrat.com

قالت له :

- أنا قطة .

قال لها .

- أنا كلب

دخلا في عراق مميت .. خرجا منه منهارين .. ملوثين بالدماء

قالت له :

- أنا امرأة .

قال لها :

- أنا رجل .

تعانقا

\*\*\*

## صبح

شعّت نظرة عينيه .

تدغدغ قلبها .

داعب شعرها

تأوّهت ..

مس أطرافها

رجف جسدها .

عانقها .. تهدلت إلى الأرض .

وضحت رغبتها ..

فاوضها :

- كم حسابك في البنك ؟

\*\*\*



# الوقف

• بقلم: خطيب بدلة

قال يوسف:

- صراعنا مع الانفصاليين، أعداء الله والوطن والأمة، طويل وممرير... ولكننا سوف ننتصر عليهم طال الزمن أم قصر، بإذن الله تعالى.  
نحن ناضلنا، كما تعلم، من أجل الوحدة، كنا نصل الليل بالنهار، حناجرنا بحت، أقدامنا تخت، كفوفنا تهرأت، نمشي ونهتف وننشد ونصفق، حتى رفعنا لها الراية، هم حفروا، نصبوا الأحابيل، تأمروا، كذبوا، نافقوا حتى تم لهم ما شاؤوا، الانفصال اللعين.  
فهل نسكت؟

خرجنا لنملأ عليهم السهل والوعر.  
ساحة الخضرة: تركنا البسطات والعربات والدكاكين والموازين، شمالا عبر أرض الحارة.  
سوق القندرجية: عبر شارع الجلاء، أصحاب الدكاكين على الصفيح انضموا إلينا.

الحميمية: من كل حدب وصوب.  
عمال معاصر السمسم والزيتون، صناع الزناجيل والقواويس.  
عمال مصنع الغزال، غزل ونسيج.  
النساء المتزوجات والأرامل والعوانس، الأولاد والفتيات.  
يا لها من مظاهرة تجتمع فيها فئات الشعب كلها.  
«بدنا الوحدة باكر باكر».  
التجمع في ساحة هنانو، أمام شرفة سرايا الحكومة.

أصبحنا مربيين لأولئك الانفصاليين الأندال، كانوا عاجزين حتى عن مواجهتنا.  
رأيناهم رأي العين: المتردد الرعديد يدفع المتهور المقدام إلى المنصة، يقف هذا لحظة، يحرك يديه، يتقدم من الميكروفون، يقول:  
- أيها الأخوة المواطنين.

لا يسمع نداءه أحد، يبلغ خيبته ويتراجع يتقدم آخر:  
- أيها الأخوة.

«ما في حدا لحدا» يتراجع.

والأمر طال

أخيرا أطل واحد، لم يكن هو المحافظ ولا قائد الشرطة، ولا حتى رئيس البلدية، كان صبوراً وعنيداً، لم يقل شيئاً، وقف ينتظر أن تهدأ ثورتنا، بدا غير مستعجل من أمره، هدوؤه أثار الجموع أكثر، كنا نكتفي بتعويض الوحدة، ونكاية به شرعنا نسقط.  
سقطنا الأحلاف الاستعمارية المتآمرة علينا.

سقطنا الانفصاليين المراوغين.

سقطنا أذناب الاستعمار والرجعية، وحلف شمال الأطلسي «ناتو».

والرجل صامد، بل ومبتسم

أخيرا قال أبو عمر، وهو من أكثر الوجدانيين حماساً:

- يا شباب، دعوه لي، اصمتوا لحظة ودعوني أكلّمه.

صمتنا

قال له: ولاك أنت انفصالي حقير، سكوتك هذا لا يؤثر على شحاطتي.

الرجل ابتسم

ونحن ملأنا الجو هتافاً، وتعييشاً، وتسقيطاً.

قال أبو عمر: اصمتوا قليلاً.

صمتنا:

قال الرجل: أما عندك شيء تقول؟

قال الرجل: إذا كنتم مستعدين للإصغاء أتكلم.

قال أبو عمر: تكلم بسرعة.

قال: فليأت منكم وفد مصغر إلى السراي، نتفاوض من أجل الوحدة، فإما أن

تقنعونا فنعيدها، أو نقنعكم فتتراجعون.

صحنا دفعة واحدة: «بدنا الوحدة باكر باكر».

حصلت فوضى عظيمة: ولكن الرجل دخل، وأغلق باب المنصة.

★ ★ ★

## قال يوسف؛

- بقينا أكثر من ثلاث ساعات حتى اتفقنا على تسمية أعضاء الوفد.

كان وفدا كبيرا ضم ممثلين عن فئات الشعب كلها، وكان فيه ثلاث نساء وسبعة وأربعون رجلا.

دخلنا السراي، ففوجئنا بما يجري في الداخل.

كان ثمة وليمة جاهزة في البهو الكبير الذي تعقد فيه الاجتماعات، وليمة فاخرة بنيتها الأساسية اللحوم والرز والفريكة والصنوبر واللحم المقلي، ولم يكن في استقبالنا أحد.

غريبة .. ما هذا! لمن هذه الوليمة؟

صرخنا، زعقنا، ولولنا، لا أحد

قام واحد من أعضاء الوفد وقال: بصراحة أنا جائع. قال آخر: ما هذا الكلام، جئت لتطالب بالوحدة أم لتملأ بطنك؟ أنت إنسان مشرّح، وغير وحدوي.

قال ثالث: لماذا فهمتها على هذا النحو يا أخي؟ الطعام شيء، والوحدة شيء آخر، بصراحة؛ رائحة اللحم ومنظر الفريكة والصنوبر لا يقاوم.

ومد يده وباشر.

بضع ملاعق خجولة امتدت نحو الطعام، لم تلق معارضة تذكر، وسرعان ما انخرطنا جميعا فيه، بصراحة؛ أكلنا باجتهاد وبسالة، أنا نفسي لم أجد شهيتي مفتوحة إلى الطعام كما كانت في ذلك اليوم.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## قال يوسف؛

- طوال ما كنا نأكل لم يدخل علينا أحد، ولم يكن ثمة مشكلة إلا موضوع الماء، كان على الطاولة مجموعة من زجاجات البيرة، ولكن أحدا لم يلمسها، بسبب بسيط، وهو أنه كان في الوفد ثلاثة من رجال الدين، وقد نبهونا منذ البداية إلى أن لمسها حرام، فما بالكم بتعاطيها؟

عدنا إلى الصراخ والزعيق لم يرد علينا أحد.

الرجل الذي إلى يساري فعلها، قال لي هامسا:

أكاد أموت من العطش، ولا شك أن الله لا يحاسبني إذا اضطررت إلى شرب البيرة بالرغم عني.

رأيتَه يشرب، والسائل البارد الفوار يسيل من جانب فمه.

قلت له : يدي في زنارك ، اعطني غبة .

وشربت

حصلت فوزى بين أعضاء الوفد .

قال أبو عمر الوحدوي ، مخاطبا أحد الشيوخ :

- علي الطلاق إذا لم تعطنا فتوى بشربها خلال دقيقة لا تلومن إلا نفسك .

وبعد لحظات انخرطنا جميعا في شرب البيرة المثلجة المنعشة .

★ ★ ★

### قال يوسف :

- لقد أمضيت عمري في النضال ، ويا ما قبض علينا الشرطة ونحن نكتب على الحيطان أو نوزع المناشير ، اقتادونا إلى المخفر وربطوا أقدامنا بنطاقات البنادق وجلدونا بالكرابيج .

ولكن نضالا كهذا لم يمر بنا ، ولم نكن لنتوقعه أو نتخيله .

تصور ، بعد ساعة واحدة من تناول البيرة الباردة ما حصل لمثانات الوفد . كدنا نتمزق ، رحنا نخط الأبواب المقفلة بأيدينا وأرجلنا ، الهتاف الذي كان لبقا مدروسا عندما كنا في الخارج تحول إلى سباب بالقلم العريض ، لم نخجل من أعضاء الوفد النساء لأنهن شرعن بالسباب مثلاً .

أخيرا فتح الباب ودخل الرجل الغامض الذي واجهنا على المنصة ، قال بهدوئه

المغلق :

- أهلا وسهلا بكم يا أبناء هذا الوطن الكريم ، أنا آسف ، لقد كان حريا بي أن أترككم تنعمون بواجب الضيافة ، الآن أنا جاهز للاستماع إلى مطالبكم ، وسوف نأخذها بعين الاعتبار بالتأكيد .

تفضلوا ، استريحوا وقولوا لي : ما هي مطالبكم ؟

من منا كان قادرا على الجلوس وما يشبه أسياخ النار تعتمل بين فخذه ؟!

تحدثنا على نحو متداخل وغير مترابط ، قلنا :

- نريد أن ..

- إذا سمحتم ...

- نش ...

- نتبول ...

قال : عفوا ، أفهم من كلامكم أنكم لا تريدون الوحدة ؟ كان الباب مواربا ، فاندفعنا

فيه ، نبحت عن أقرب دورة مياه ، بينما ضحكته الماجنة الحقيبة تلاحقنا في الممرات .



# الأحوال

• أنيسة عبود

- ١ -

أيقظها المطر

خربش على النوافذ، ثم نقر بقوة فاستيقظت

«ماذا تريد أيها المطر؟!»

«أريد أن أشرب القهوة معك»

«أتركني أراجوك. إني نعسانة، كنت أرقو جوارب الطريق كي يمشي بي إلى الأمام، لقد تعبت من وقوفه، وكنت أرتب حطب البرد كي أشعله في مساء قادم، أظن سيعم البرد، يهطل الثلج... تبرد القلوب، فتبرد الحروف، تهرب من برد إلى برد، لكنهم سيجدونها، أخيراً، ميتة على قارعة المدارس».

«ياه...»

«لا تبتئس أيها المطر.. هذه هي الحقيقة المرة التي تقف بعيداً على بوابة الزمن».

يبكي المطر، يمسح دموعه في النافذة، يستلقي على الأسطح، يسأل بقهر: «والأطفال؟!»

«ماذا يفعل الأطفال؟ سيلعبون بالحروف الميتة، وقد يملؤون جيوبهم بها، يأخذونها إلى المنازل، يعرضونها على الآباء، لذلك سيبكي الآباء سرا في الليالي الممطرة».

«مع ذلك أود أن أشرب القهوة معك

«قلت لك أنا نعسانة... وحببي ما يزال نائماً، إذا استيقظت فإنه سيفيق، سوف ينزعج...»

غضب المطر، ضرب النوافذ... أحكمت إغلاق الأبواب، لكن كسر

أغصان شجرة البرتقال الصغيرة، فرفط ثمارها، ثم نزل إلى البحر يتسكع بين الحارات النائمة.

## - 2 -

هطل المطر بغزارة هذا المساء  
أمي خاطت أكام حكاياتها حتى لا تبرد  
أبي العائد من الحقول، ربط الثيران في حظيرة تدلف، ثم أشعل ضوءاً صغيراً كي  
تتفرج الحيوانات على بعضها.

«هل تعرف الحيوانات بعضها يا أبي... هل تحفظ الملامح؟!»  
هزّ أبي رأسه بالاجاب، قال لأمي: دعي المطر يدخل، ربما يذيب بعض هذا الأسى.  
ظلت أمي منهمكة في عملها، أمرني أبي أن أفتح الباب كي يدخل المطر، لم  
أعترض... فتحت الباب. «افتحي النافذة» حاضري أبي، لكن المطر يرفض أن يدخل، لا  
يوجد عندنا نار ولا موقدة، ولا حصير، ولا سجادة تهريب، ولا... التفت إلى أبي  
فوجدته يذوب، يذوب ويصير بحيرة ماء.

## - 3 -

كلما عاتبته لأنه مشغول، يقول لها: ولمن أعمل أليس من أجلك، تنهدت «ولكنك تطيل  
الغياب، أكاد أنسى رائحتك، وأنسى حركة يديك، وأكاد... يلعن أبو الشغل، ينتهي العمر  
ولا ينتهي...» «هكذا هي الحياة.. العمل يتطلب ذلك».  
سنوات والعمل يتطلب ذلك، يسرق لحظات من الزمن، يلتقيان، ثم يغيب مجدداً.  
كل صباح تشرب القهوة وحدها، تحضر فنجانها، تصب له القهوة، ولكنه لا  
يحضر، تشرب قهوتها وهي تكتب له نشرة الأحوال، أحوال الروح، الجسد، المدينة،  
الأصدقاء، الحياة... إل.

في الفترة الأخيرة لم تعد تكتب له... ما عاد للكلام قيمة  
عندما عاد آخر مرة رمى بالهدايا والأموال أمامها  
«انظري ماذا جلبت لكم؟»  
ظلت قابضة في كرسيها الهزّان، حدثها، لم ترد  
امتدت يده تشد على أصابعها... شعرت أن أغصاناً يابسة بين أناملها.  
«مايك؟»

نهضت عن كرسيها، صنعت القهوة ثم عادت، «تعال نشرب القهوة هنا»، بصعوبة  
كان يمشي، بصعوبة كان ينتقل، أمسكت به، ساقته إلى المرأة، همست بقهر «تأمل  
نفسك»..

صدق جيداً، رفع يده يتلحس وجهه، أيقظته خطوط الزمن إلى بياض الشعر، إلى  
أنفاسه المتعبة... إلى وجه زوجته المكدود... إلى ..

أنزل يده ... تأملها ... رآها قطعة خشب يابسة .. أطلق دمعة كبيرة... الدمعة صارت غيمة، حلقت في الغرفة واستقرت على المرأة، غامت عيناه.  
تملمست المرأة شعره «أسترجع هذا الكنز الذي حملته شعرك الأسود؟» لم يرد ... ظل واقفا.

«أتعيدني هذه المجوهرات إلى أنثى حارة، فتية، تذوب بين يديك !! ظل صامتا ثم سار باتجاه أول كرسي، استرخى عليه، وأغمض عينيه متعبا.  
في الفترة الأولى، كانا يجلسان معا ويتبادلان تحية الصباح ويشربان القهوة مع نشرة أحوال موجزة.

بعد فترة، صارا يتبادلان تحية الصباح، ثم يشرب كل منهما قهوته وحده.  
لكن في الفترة الأخيرة، ما عادا يتبادلان تحية الصباح، ولا يشربان القهوة ... إنها مضرة بالصحة.

#### - 4 -

حين رآني بعد غياب طويل أصر أن أزوره، كي نتناول الأخبار وأحاديث الصبا والأصدقاء.

«لقد كبرت يا ماهر»

«هكذا ... نولد كي نكبر، وأنت أيضا أبيض شعرك».

حين ودعته أصر أن نلتقي، ثم راح يشرح لي أين يسكن.

«يا سيدي تشرق إلى الشرق عدة كيلومترات، هناك على الطريق الذي يمر قرب السنديانة العتيقة ستجد قصرا منيفاً، له أجر أحمر وجدران رخامية، هناك كلاب حراسة كثيرة، ستنبج عليك، لا نحف إنها فقط للنباح لا أكثر، بعد القصر بأمطار يقع بيتي، بعد بيتي يوجد شجرة زعرور وبقرة مربوطة إلى ساق الشجرة، هل حفظت العنوان؟!

«حفظته ... سأزورك قريباً»

«أهلا بك ... لا تنسى ها؟! بيتي قرب القصر ... ولكن أريد أن ألفت انتباهك إلى شيء مهم، لا تسأل أحد ... بيتي معروف جدا، ولكن لا تخطئ به وتظنه بيت كلاب الحراسة؟ إنه منخفض، وترابي، وبسيط، لكن ... هذا هو بيتي فمتى تأتي؟!  
ضغطت على يده، لم أستطع أن أحدد له موعدا، لكن بالتأكيد لن أذهب، «لو كان الفقر رجلا لقتلته؟»

إذن ... كيف أصادفه أنا؟

#### - 5 -

ألو... ..

نعم ... ..

حبيبتي ... كيف أنت؟!

اشتقت إليك، أتعلم أن الشوق يجعلني أبكي، تعبت من الشوق .. هيا تعال ..

حاضر .. سأجي .. جهزي القهوة

ألو ... لقد جهزت القهوة، تأخرت، هيا

حاضر، افتحي الباب، مدي يدك، أبعدني المطر عن النوافذ كي لا يراني عندما أعانقك.

«حاضر ... ها أنا أطرده»

«أنا قادم ...»

«لقد بردت القهوة، لماذا تأخرت؟!

«أنا قادم يا روعي»

أغلقت السماعة .. نظرت حولها ... قهقهه المطر شامتة

هي تعرف بأنه لن يأتي

وهو يدرك بأنها تعرف بأنه لا يقدر أن يأتي، لأن المسافات عاقبة، ولأن المفارق كثيرة.

لكن، كلاهما كان يحلم، لذلك زعلت القهوة، أهرقت دموعها السوداء على البياض

وقالت: تكذبون علي؟!



ARCHIVE

أنهت قصصها القصيرة

طوت الورق ووضعت قلم الحبر فوق الأوراق المكسدة، تنفست بهدوء، امتدت يدها إلى فنجان القهوة، لكنها أربكت حين سمعت صوتاً يأتي من بين الأوراق، إنه صوت أنثوي جميل، حزين، نظرت حولها لم تجد أحداً، أشعلت سيجارة من علبة تبغ بيضاء وراحت تراقب الدخان الملتوي، عاد الصوت مرة أخرى «أخرجيني من أوراقك».

ذهلت .. «من؟!»

«قلت لك أخرجيني من أوراقك، لا أريد أن يسحبني الحبر والورق، أريد أن أخرج إلى الهواء، إلى النور، أريد أن أمشي في المدينة، أغير شارعاً، أبدل حديقة، أصنع رجالاً على طريقي، أهدم قناعات. أريد .. هيا أخرجيني.

«أنت من؟! قللي: من أنت؟»

«ألا تعرفين من أنا؟! تعبتين بي ... تلبسينني كل مرة قميصاً بلون .. وزمناً بلون ... تأمريني أن أقول ما تريدن.

لقد تعبت ... وكرهتك ... أريد أن أرحل

تراجعت الكاتبة، أطفأت السيجارة، «ولكن لم أعرف من أنت؟»

«أنا .. أنا الفكرة ... انظري ألا ترينني؟!»

نظرت الكاتبة إلى الورق، رأت دمعة كبيرة ورأت الحبر يذوب ويرسم أشجاراً مقطوعة تتأوه.



# كوميديا فينا الشعبية العملية

• بقلم: دورينمات  
ترجمة: د. عطية العقاد

<http://Archivebet>

هناك أسطورة قديمة، من لا يزال يعتقد فيها، سوف يرى أنه لا يوجد في الألمانية أكثر من ثلاث مسرحيات فكاهية فقط، ولسوف يندهش بعض الشيء لوجود مجلد أوتو رومل (Otto Rommel) الذي يحتوي على ما يقرب من ألف صفحة مزينة بالعديد من صور قوية التأثير، وذلك المجلد الذي صدر عن دار نشر انطوان شوئل في فيينا. كلا إنه من ذكاء ذلك الكاتب أن بدأ بالتمييز العملي - أكثر من النظري - بين الدراما الأدبية وبين النص المسرحي، وصنف كوميديا فيينا الشعبية القديمة ضمن ما يسمى بالنص المسرحي الذي اعتبره جنسا أدبيا يحتاجه المسرح، لأنه لا شك في أنه كتب من أجل المسرح (بالطبع من المفروض أن الدراما الأدبية كتبت للمسرح أيضا). هكذا فإن هذه المسرحيات قبل كل شيء قد كتبها ممثلون من أمثال شترانيتسكي (Stranitzky)، وكورتس (Kurz)، بريهاوزر (Prehauser)، شيكايندر (Schikaneder)، رايموند (Raimund)، نيسستروي (Nestroy). ما ذكرتهم أهم المعروفين ويتبعهم بعض كتاب الأدب مثل هافنر (Hafner)، هنزler (Hensler)،

كرينجشتاينر (Kringsteiner)، جيلاش (Gleich)، مايزل (Meisel)، بويرليه (Bauerle)، إنهم يلفتون النظر من خلال سوء حظهم. هذا هو التقسيم الشرعي، شترانيتسكي صاغ لنفسه دور مهرج في بداية القرن الثامن عشر في أعمال تهتم بمواقف الدولة والآلهة في المسرح الباروكي. مثل هذا الاختراق أخذ الآن يزداد اتساعا، فالممثل يعرف ما يريده الجمهور ويهتدي به، إنه مبدأ صحي تماما أكثر من أن يعتقد المرء في الاستلهم الذاتي. رايموند ونيستروي شعراء مسرح كبار، لأنهما كانا ممثلين كبيرين، أسلوبهما الدرامي وفن تمثيلهما شيء واحد. وهكذا احتل الممثل مكانة الصدارة. كوميدون مثل لاروشيه (Laroche)، هازنهوت (Hasenhut)، شوستر (Schuster) حملوا المسرح. الكوميديا تحولت إلى نص مكتوب كقاعدة ينطلق منها الممثل ويشكل دوره بحرية تامة. وهكذا ظل النص قيمة ينهل منها أشكالا جديدة، حتى يمكن للجمهور أن يرى فيها نفسه، ليس كبطل - يحالفه دائما سوء الحظ، كما يعتقد الإنسان - ولكن كنوع من الفكاهة وكخامة فكاهية أولية يصادفها دائما سوء حظ ولكنها دائما أيضا ما تجد لنفسها مهربا مرة أخرى، وهكذا نشأ بيرناردون (Bernardon)، كاسبرل (Kasperl)، تاداديل (Thaddaddl)، شتابيرل (Staberl)، وأخيرا لم يعد هؤلاء الآن مجرد أنماط، وإنما هم شخصيات لها خصائصها مثل رايموند ونيستروي، وفالنتين (Valentin) وكنيريم (Knierem).... إلخ.

وهكذا تم اكتساب الجمهور الذي كان يتألف من حرفيين وصغار التجار من العمال والموظفين من كل فئة، يضاف إلى ذلك أيضا الرجال والنساء من المتعلمين من الطبقة الأولى، ونادرا ما كانت تخلو اللوجات من أبناء الطبقة الراقية، كذلك أيضا من الأسرة الحاكمة. هذه هي الجماهير التي كانت تملأ المسرح.

المسرح الشعبي في مدينة ليوبولد (Leopold)، وفي فيينا (Wien) ومدينة يوسف (Jo-sefstadt)، وظلت هكذا من ثمانينيات القرن الثامن عشر وحتى ترك نيستروي المسرح (1860)، وقد بلغ رصيد رومل ثمانين ألف ليلة عرض: الحقيقة المدهشة داخل الوسط الثقافي أن كلايست (Kleist)، أعظم الكتاب الدراميين لم يكن لديه جمهور. أما أوتو رومل فقد برهن على أن كوميديا فيينا الشعبية تطورت من خلال مسرح الباروك، من المسرح الميتافيزيقي الذي تتصارع فيه الجنة والنار من أجل الإنسان، صراعات كانت دائما تقتضي استخدام الآلية الخالصة. فالبرهان مقنع إذن، أما المتعة بالعملية المسرحية، بالآلة، بالتحول، بهبوط وصعود الماكينة وبكل تلك الأشياء التي من هذا القبيل ولكل ما يمت لهذا بالصلة التي بقيت للكوميديا الشعبية فامتلات خشبة المسرح بالأشباح، باللصوص، وبالردة، بالهوريات، بالسحرة، بالعداوى المطاردات. يبدو أن شيكانيدر بصفة خاصة كان طليقا من كل قيد، فكان لا يخشى استخدام مثل هذه الوسائل بحرية تامة، فالكوميديا الشعبية فيها سحر خاص مثل الفانتازيا، ليس ذلك فحسب وإنما هي قد استغلت كل إمكانات المسرح الشكلية. المنولوج عند نيستروي كان يميل إلى مخاطبة الجمهور، الأغنيات الصغيرة كانت جزءا أساسيا لكل كوميديا، وحتى الارتجال المسرحي عرفه الناس، لكن الكوميديا الشعبية لم تستمر بهذه المظاهر، فقد وصلت في المسرحيات السحرية إلى أن تكون مسرحيات شعرية حقيقية، فيها شفافية عالية للأشياء والمسرح نفسه أصبح شعرا من حيث اللوازم المسرحية التي أصبحت أيضا شاعرية، التجديد الحقيقي ظهر من خلال التغيير المستمر لأسلوب العرض الذي وصل

في التكنيك إلى مستوى عال وإقبال الجمهور هو الذي جعل الكوميديا الشعبية تحتاج إلى مادة ضخمة ليستروى كتب ثلاثا وثمانين مسرحية، جلايش كتب حوالي مائتين وعشرين مسرحية، وعشرات من شعراء المسرح وصلت أعمالهم ما بين الأربعين والخمسين مسرحية في المتوسط. ليستروى نفسه قام بتمثيل ما يزيد على ثمانمائة دور. كارل، مدير نيستروى استغل كتاب المسرح الشعبيين بصورة منتظمة حتى أصبح مليونيرا. فبالإضافة إلى المسرحيات السحرية هناك أيضا مسرحية أدبية ناجحة، وكل أوبرا على خشبة المسرح الشعبي، يقلدونها بصورة كاريكاتيرية، وفي نفس الوقت منتقدة. وغالبا ما كان التقليد الهزلي أفضل من المسرحية الأصلية نفسها. هذا ما حدث في أعمال لها أهمية أعمال هيبيل (Hebbel) مثل مسرحيته هولوفيرنيس (Holofernes)، فقد عالجه نيستروى بشكل أفضل بكثير من الأصل ولكن من الخطأ أن ننظر إلى كوميديا فيينا الشعبية على أنها مجرد جروتسك فقط. فكل جمهور يريد أيضا مشكلاته، همومه، صعوباته وهكذا نشأت سريعا المسرحية الشعبية الحقيقية التي اصطبغت بالصبغة المحلية، فقد استخدمت الخدم، الأرستقراطيين الأغبياء والعمال التقليديين، الفلاحين الأصليين من منطقة تيرول (Tirol)، الأثرياء الجدد، الحوذيين. كما كان الأثنيون يرون أنفسهم في أعمال ارستوفانيس، رأى أهل فيينا أنفسهم في الكوميديا الشعبية مرة أخرى، فنحن ما نزال عند هذه المقارنة. إنه من الممكن المقارنة بين مسرح كوميديا فيينا الشعبية بالمسرح الإليزابيثي في لندن أو مع أي مسرح من مسارح الأثنيين.

ولكن الكوميديا الشعبية لم تكن تملك هذا الوعي بامتلاك التاريخ والدولة بمثل مهارة الإنجليز. ولا تملك حرية الإغريق في تسمية كل شيء باسمه الحقيقي. الكوميديا الشعبية تميز نفسها من خلال أعمالها غير السياسية، فبدلا من الملوك والكاردينالات حل السحر والهوريات، وهذه سممة لا بأس بها، فعندما تترك جلايش «فالننتين» يظهر في مسرحيته الشعبية «المستأجر»، كان حذرا بأن جعل مندوب الموت يظهر بدلا من الموت، ومع ذلك أمرت الرقابة بتغيير مندوب الموت هذا إلى مندوب بلوتوس (Plutos)، فالرقابة رغبت في ذوق ميتافيزيقي من خلال هذا التغيير.

كوميديا فيينا قدمت مدينة كاملة، لكنها لم تقدمها كصورة سياسية (وأهل فيينا هم أيضا كذلك)، كعاصمة للمملكة القيصرية وإنما اكتفت بتصوير التمزيق بين المواطنين البسطاء وبين طبقة النبلاء الذين لا يرحى منهم أي عمل سياسي. فهذه المسرحيات تبتعد عن الحكومة والكنيسة وقصر القيصر، وبدلا من السياسة تحل بشكل ميتافيزيقي ضبابية دائمة وغير واضحة. ليس من المستحسن إجبار الشعراء دائما على التعمق في كتاباتهم. ربما يمكن أن يكون ذلك واحدا من الأسباب التي تمكن هذه الكوميديا من الخروج خارج نطاق فيينا وأنها لم تصبح ملكا عاما للغرب، هناك عمل واحد فقط أقلت من شباك هذا القدر وذلك لأنه ربط نفسه بالموسيقى، تلك الوسيلة التي تعد فيها فيينا من أعظم القمم. هذه المسرحية التي كتبها شيكانيدر «الناس السحري» والتي ألف لها موتسارت موسيقاها، فمعالجتها تفقد غربتها وشذوذها إذا شاهدها الإنسان من زاوية الكوميديا الشعبية، لأنها بالفعل تنتمي لها من هذه الناحية، وهي نموذج مطابق لها تماما.

طبيعة  
الفن

## الدرامي

## قراءة نقدية

• بقلم: د. عطاره شكري

الفن بطبيعته له نزعة حضارية مرتبطة بالماضي والتراث، كارتباطه بالحاضر والمأثور، اللذين يساهمان معا في صناعة المستقبل.. لأن العمل الفني ليس وسيلة من وسائل الاتصال بين الناس فقط، وإنما هو أيضا، يهدف أول ما يهدف، إلى نقل المعرفة الثقافية من الفنان إلى المتذوق للعمل الفني المقدم له، والمرتبط ارتباطا مباشرا بالسلوك العام، أي بالمعايير الأخلاقية، النابعة من معطيات المجتمع الثقافية..

إن تعريف «الفن» والغاية منه، ليملاً مجلدات كبيرة، إذا ما طرحنا سؤال ما هو الفن، وما هي الغاية منه؟ خاصة بعد أن أصبح علما مستقلا بذاته، هو علم الجمال أو فلسفة الجمال... ولماذا هو علم لأن له ميدان اختصاص، واتجاهات نظرية منهجية إلى جانب طرق وأساليب خاصة في البحث.

أما لماذا هو فلسفة؟ فذلك لأن الفلسفة



ثانيهما: الفنون الحرة، التي أقبل عليها أحرار أو أسياد وأثرياء اليونان القدماء، وهم طائفة من البشر لديها المال، والفراغ، والرغبة في الاستمتاع بملذات الدنيا من لعب، ولهو.

وهذا التقسيم في رأينا، ساعد على وجود أغلاط في النقد الفني قديمه وحديثه، ولعل من أهم أسبابه: ما استقر في وجدان الناس منذ ذاك التاريخ الذي يعود إلى ما قبل، وما بعد القرن الرابع قبل الميلاد، أن «الفن» يعني: تجميل الشيء وتزيينه».

ومن أكثر الأخطاء شيوعاً بين الناس متخصصين، وغير متخصصين، أن هذا التعريف أصبح يشير إلى كافة أوجه النشاط الإنساني، والإنتاج الصناعي، الحرفي والمهني على عمومه.

وهكذا، وبسبب التقسيم الأرسطي للفنون، ظهرت أخطاء، ومصطلحات جديدة في قاموس حياتنا اليومية، مثل (فنون الكرة)، (فنون القتال)، (فنون الطبخ) إلى غيره... كما أنها ليست تلك الخدمات الإخبارية التي تثير رغبات القارئ في الصحف والمجلات، بما تحتويه من تحرير وتنسيق صحفي، وأخبار مثيرة اجتماعية وسياسية، واقتصادية، وفنية، ورياضية، وغيره.

إن الفنون ليست هذا ولا ذاك، إنها فنون «المحاكاة» التي يتجه إليها الناس بفؤادهم كالرقص، والطرب، والتلفزيون، والسينما، على سبيل المثال.. إلى جانب تلك الأنواع الفنية التي لا تجذب إلا القليل من الناس، ومثل هذه الأنواع ما عرف (مثلاً) بالكلاسيكيات كالموسيقى، والتصاوير الفنية، والباليه، بل وأحياناً الشعر المقفى أو العمودي والدراما المسرحية... ومثلما نسمع،

تعنى بالبحث عن الحقيقة المجردة، لأن الحق والحقيقة في الحياة دائماً، وباقيان، لا يتغيران، ويجب أن يكون لهما وجود واحد في عالمنا الأرضي، نسعى إلى تحقيقه حثيثاً... أما أن يكون لهما وجهان لعملة واحدة، أحدهما مثال والآخر حقيقة، أو أحدهما خيال والآخر تقليد، فذلك هو العالم الموجود بعينه في عقل، وخيال الإنسان القديم والجديد، وهو ما يتفق وسعى الإنسان الدؤوب إلى المعرفة، وإلى عالم الحق والحقيقة المجردة، والموجودة في عالم الأرض، وعالم السماء، وإدراك الإنسان لهما لا يأتي إلا عن طريق الفلسفة الوضعية، أو الدين الإلهي، أو كلاهما معا... فالناس الذين يعتقدون في الآلهة وتعددتها، تصدر عنهم معايير ثقافية مختلفة عن الناس الذين يؤمنون بوحداً لله، والرسالة، والنبوة.

وما كان «الفن» في حياة الإنسان قديمه وحديثه، إلا إحدى مكونات الثقافة التي تشكل وجوده الحي ككائن ثقافي، وما كان البحث في علاقة الفن بالطبيعة، والحياة أو الواقع، إلا تأكيداً على أن «الفن» معرفة إنسانية، تجمع بين الإدراك عن طريق الحواس، والتفسير العقلاني.

ولقد استوقفنا ونحن بصدد إعداد هذه الدراسة، تقسيم للفنون يعود إلى القرن الرابع قبل الميلاد، حينما استطاع أرسطوطاليس (384-322 ق.م.) أن يميز بين نوعين من الفنون في مجتمع السادة والعبيد الأغريق القدماء:

أولهما: فنون المنفعة، أو الفنون والصناعات المهنية، ومظاهر الإنتاج الحرفي والصناعي التي تعين الناس على قضاء حوائج الدنيا كالنجارة، والفلاحة، والحداثة، وغيره.

تحكمها، وكذلك حينما يحسن الفنان التعبير عنها، من خلال توظيفه لأدواته الفنية التي تدخل في طبيعة تكوين النوع الفني، أو العمل الفني المحاكى في صورة جمالية.. وهذا لا يتأتى إلا من خلال الاتفاق الضمني أو المبدئي بين الفنان والمتلقي على العرض وإعادة العرض، على اختلاف المناسبة، ومكان العرض الفني، ومهما اختلفت الغاية أو الهدف.

والفنون عموماً، وبلا استثناء، تهدف إلى إثارة المتعة، ونحن حينما نحمل فناً غاية غير هذه الغاية، نخرج به عن طبيعته؛ لأن من شروط الجمال ومقاييسه في الطبيعة والفن، أن يبعث في النفس سروراً ورضاء، استجابة لسعي الإنسان الدائم نحو إنماء إحساسه الطبيعي الإنساني، أو الفطري الغريزي باللذة والمتعة.

ننطلق مما سبق إلى «المحاكاة»، وهو مصطلح نقدي استعمله قبل (أرسطو طاليس)، (أفلاطون 427 - 347 ق.

م)، ونحن لا نريد أن نبداً من جديد في عقد مقارنة بين الأفكار والآراء الفلسفية الأفلاطونية والأرسطية في «المحاكاة» التي أصبحت شبه مستقرة الآن.

وفي حقيقة الأمر، وببساطة شديدة، إنهما يلتقيان ويكادان لا يختلفان.. إذ اتفقا على أن «الفنون خلق عن طريق المحاكاة»، ولكنهما اختلفا في الغاية أو الهدف منها.

وجاء الاختلاف في مفهوم المحاكاة، وكيفية خلق الشكل الفني، بسبب الوظيفة التي يؤديها الفنان، وأثر عمله الفني المحاكى في البناء الاجتماعي.. إذ رأى (أفلاطون) حينما فكر في إنشاء مدينته أو جمهوريته الفاضلة (المثالية)، أن المتعة والعاطفة التي يستثيرها المنتج الفني،

ونقرأ، ونفهم، نقول: «إن الفنون خلق عن طريق المحاكاة».. فكيف يكون الخلق الفني؟ وما هي المحاكاة؟.

## نظرية المحاكاة

«الفن» كمنتج إنساني ثقافي، جميل في ذاته، ومنظم، والخلق الفني يكون عن طريق «المحاكاة» والفنان لا يقلد أو ينقل عن الطبيعة أو الواقع والحياة نقلاً حرفياً، لاستحالة ذلك قطعياً، لأن الفنان بما يملك من ملكات إبداعية، وقدرة على التذوق، والنقد، أو الحكم والاختيار الفني، المصحوب بالرغبة في تجسيد التجربة الجمالية، يعمل على التركيز، والانتقاء، بل والتكثيف من الطبيعة والحياة، والواقع، وهذه الحرية المكتسبة لا تقتصر على الفنان فقط، وإنما حق تواجدها مرتبط أيضاً بالمتذوق، لأن الإنسان لا يستوقفه الإنتاج الفني القبيح أو السيئ غير المنظم.

ومن ثم، العمل الفني الذي يحمل طابع صاحبه، لا بد وأن يكون جميلاً، و«الجمال» شيء نسبي، لا في الطبيعة، وإنما بين الناس، في «الطبيعة» أو الحياة والواقع، الأشياء الجميلة بجانب الأشياء غير الجميلة، سواء كانت بترتيب أم بدون ترتيب، بقصد أم بدون قصد، نأخذ على سبيل المثال، «الوردة» في حسننها، أريجها طيب، وفيها شوك، وهذا لا يعني أنها غير جميلة، لأنها ككل الموجودات في الطبيعة، جمالها قائم في ذاتها، أي في ذات الخالق.

والفنان يستهدف حين يحاكي أن يخرج من الطبيعة، أو الحياة والواقع، بالمتعة والفائدة، وذلك حينما ينجح في أن يستنبط منها جوهرها وقوانينها التي

(الوسائل).

2- نوع الشيء المحاكى (الموضوعات).

3- أسلوب وطريقة المحاكاة (العرض الفني).

فنان «الكلمة» يستخدم الكلمة المصاغة بشكل فني، وفنان الموسيقى يستخدم «النغمة المنغمة»، وفنان التشكيل يستخدم النقطة، أو الخط، أو اللون، أو الكتلة.. إلخ.. ضمن إطار فني خاص به، وفنان «الرقص» يستخدم الجسم البشري، ويعيد ترتيب وصياغة الحركة الإنسانية في إطار فني منظم.. وقد تجتمع هذه الأدوات جميعا وتتوحد في «الدراما المسرحية».. وهكذا..

وهؤلاء الفنانون يشتركون جميعا في خاصية توحد بينهم، وهي وجود عنصر الإيقاع والانسجام، كعنصر مشترك في مختلف أشكال الإبداع الفني الإنساني عموما.. لأن «العمل الفني» بناء كلي متكامل يعتمد على عنصري التناغم والتناسق بين أجزاء العمل الفني الواحد. و«الفنان» الذي هو اختيار، وانتخاب الناس للتعبير عنهم فنيا، يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث.. إذ يصور، أو يحاكي، أو يقلد الأشياء والموجودات وفقا لمخيلته، وعلى اختلاف أنواع فنون المحاكاة.. كما يلي:

1- إما كما كانت.

2- أو كما هي في الواقع، أو كما يفهمها الناس، أو كما تبدو عليه وفق الرأي الشائع.

3- إما كما يجب أن تكون.

نعود إلى صياغة عبارتنا السابقة عن الفن ونقول: «إنه خلق عن طريق المحاكاة، وأن غايته هي المتعة، وإن كان الفن يقدم فائدة، فإن الفائدة تنبع من المتعة...» وهذا ما نادى به الناقد اللاتيني (هوراس 65-8 ق.

شيء سيئ، ورديء، وضار في المجتمع؛ وإن استثنى (أفلاطون) بعض الأعمال الفنية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، الشعر الحماسي اللازم لتربية الشباب، وتجهيزهم للحرب.

أما (أرسطو) فقد رأى أن الفنون بإثارتها للعاطفة والمتعة، تؤثر إيجابيا في بناء الشخصية الإنسانية. ولهذا ليس غريبا أن نتبنى موقف (أرسطو) من الفنون، ونحن نتحدث عن طبيعة المحاكاة، التي نقسمها تبعا للمفاهيم الأرسطية إلى نوعين من أنواع المحاكاة:

### أولا: المحاكاة الطبيعية:

وهي من «الفطرة» أو «الخلقة» التي يولد بها الإنسان، وتميزه عن سائر الكائنات أو المخلوقات.

إنها الطبيعة السليمة التي بها يشب، ويكون عليها الإنسان، إذ بها يتلقى معارفه الأولى، ويتعلم، ويتعرف من خلالها على معاني الأشياء والموجودات، وبإدراكه لها عن طريق المحاكاة الطبيعية، يستطيع أن يستنبط من خلالها مفاهيمه الإنسانية العامة، والخاصة، المرتبطة بالطبيعة والبيئة، أو الحياة والواقع.

### ثانيا: المحاكاة الفنية:

وهي التي نعني بها «العرض» و«إعادة العرض»، إذ تظهر المحاكاة الفنية مع رغبة الإنسان الأكيدة في الارتقاء بالنزعة الفطرية للمحاكاة، وإنماءها إلى حد «الإبداع الفني» أي «الابتكار» أو «التجديد» الذي قد يأتي أيضا عن طريق خلق جديد لهيئة سابقة، أو تركيب جديد لمعطيات قديمة.

والمحاكاة الفنية تختلف فيما بينها في ثلاثة أمور:

1- الوسيط الذي تستخدمه (الأداة أو

طبول الحرب، واستعمال السلاح القاتل في أوقات الحرب، هي وسيلة أخرى لعلاج المشاكل.. ثم إذا أردت أن تناقش البعد الاجتماعي فأمامك كتب علم الاجتماع، وإن أردت أن تعالج البعد النفسي فأمامك كتب علم النفس، وإن أردت أن تعالج البعض الميتافيزيقي فأمامك كتب الفلسفة التي تبحث فيما وراء الطبيعة.

أما «المسرح» فهو كأي فن «للمتعة»، ومصدرها هو: جمال الصورة الفنية الناتجة عن حسن استخدام الفنان لأدواته الفنية المسرحية، التي تدخل في طبيعة تكوين العمل أو النوع الفني. إلا أن البعض يظن أن القيم الفنية قد تكفي، وقد لا تكفي لإثارة المتعة، والبعض الآخر يحمل الفنون عموماً، والدراما بصفة خاصة، أهدافاً، وغايات غير هذه الغاية.. ليظل السؤال معلقاً، من أين تأتي الفائدة إذن؟ للرد على هذا السؤال: نؤكد، ونقول: إن الفائدة لا تنسلخ عن المتعة، وذلك حينما يحتوي المنتج أو العمل الفني الدرامي على قيم فنية وإنسانية في ذات الوقت، وهي لا تكتمل إلا إذا توافر لها الآتي:

1- نص أدبي تمثيلي.

2- ممثل له.

3- متلق ومتذوق له.

ولا نستطيع أن نحكم على قوامين الدراما بهذا الشكل، ونحن بصدد البحث في طبيعتها، إلا من خلال تطبيق قانون ونظرية المحاكاة الأرسطية عليها، خاصة وأن كلمة «دراما» كمصطلح عالمي، جاءت في سياق كتاب «فن الشعر» الذي ألفه «أرسطوطاليس»، وكما قيل، ما بين أعوام (335-330 ق.م). أي منذ القرن الرابع قبل الميلاد.

م)، فهو الذي قال: «إن الفن يعلم إذ يمتع». ونزيد هذا القول إيضاحاً، إذا ما تأملنا فن من الفنون التي تكون على صلة وثيقة بحياتنا، وهو «فنا الغناء»، ومهما تفاوتت درجات المغنين، باختلاف نوعية المتلقي، المتذوق.. فإن الرد على سؤالنا: لم يستمتع الناس إلى الغناء؟ «هو طلب المتعة».

مثلاً، قد تكون الأغنية التي نستمتع بها حافلة بالألم، ولكننا نستمتع بها لأنها تجيد توظيف الكلمة وجرسها، كما تجيد توظيف الموسيقى التي تصاحبها وتعبر عن الكلمة، التي أحسن إلقاءها فنان متميز.

إن الجمال الفني الذي يمتعنا، نابع من حسن استخدام الأدوات الفنية بما يتلاءم مع التجربة الإنسانية المراد التعبير عنها، بدءاً من اختيار الشاعر لكلماته، إلى التعبير الموسيقي عنها، والارتقاء بها إلى أعلى مستوى فني، يحقق هذه المتعة.

وما ينطبق على الغناء، ينطبق على الفنون التشكيلية، والموسيقى، وعلى فنون المسرح، والأنواع الفنية الأخرى إلا أن البعض من المتخصصين، وغير المتخصصين، يحملون فنون المسرح، والدراما غايات غير هذه الغاية، وهي «طلب المتعة».

إننا حين نذهب إلى المسرح لرؤية نص درامي، مترجم إلى لغة عرض مسرحي يمتعنا، ثم نسمع من البعض كلاماً عن أن الكاتب الدرامي، والمخرج صاحب الرؤية المسرحية، كان يجب أن يقدم لنا البعد الاجتماعي، أو البعد الاقتصادي، أو البعد الميتافيزيقي، أو أي بعد تشاء لقضية معينة، نقول لهم: «إن الفن ليس لعلاج المشاكل...».

لغة الكلام الطيب في حالات السلم، هي وسيلة لعلاج المشاكل، ولغة دق



## الدراما ما هي؟

الهدف، والمناسبة ومكان إعادة العرض الفني الدرامي... وكلمة «درامي» تستخدم اصطلاحيا، وتستخدم بمعنى غير اصطلاحي، والمعنى غير الاصطلاحي مبني على المعنى الاصطلاحي، فمثلا حينما تطالعنا الصحف اليومية بنباء عن (أحداث مأساوية في بلد ما)، أو (أحداث درامية في ملعب كرة...)، فذلك معناه أحداث مثيرة قد وقعت، كما هو واضح من الصياغة الصحفية، أي أن هذه الأحداث تتسم بصفة الأحداث في الدراما، وأي دراما جديرة بالاسم، لا بد وأن تتسم بالإثارة، وهذا يفيد أن المعنى غير الاصطلاحي مستمد من المعنى الاصطلاحي.

إذن كلمة «درامي» اصطلاحيا تعني: «ما يختص بالدراما، أي فن عرض الأحداث المثيرة، وطبيعة الإثارة تتفاوت من زمن إلى زمن، كما تتفاوت من شخص إلى شخص، في نفس الوقت».

لتوضيح ذلك، نأخذ النص الأدبي التمثيلي (أوديب ملكا) للشاعر الدرامي (سوفوكليس / 495 - 406 ق. م.)، لأن الناقد اليوناني القديم (أرسطو طاليس) حين شرع للدراما، ووضع أسس وقواعد المأساة أو التراجيديا، التي يجب أن يلتزم بها الشاعر التراجيدي، اتخذ من هذا النص الأدبي التمثيلي (أوديب ملكا) نموذجا، ومثالا للمأساة أو التراجيديا الإغريقية القديمة التي يجب أن يحتذى بها، وهذا لم يجيء بصورة عشوائية، وإنما جاء بعد استقراء للماضي والتراث، والمأثور الدرامي الشعبي الحي، أي بعد دراسة وتحليل وتصنيف لأعمال شعراء تراجيديين آخرين... ومن أهم الشعراء التراجيديين الذين احتفظت بهم ذاكرة التاريخ، (ايسخيلوس 525 - 456 ق. م.)

إن قواعد وقوانين الدراما التي ثبت صحتها، ونؤكد عليها، تبدأ من الأخذ بأحكام، ومقاييس المحاكاة، بنوعيتها الطبيعية والفنية، وإذا طرحنا سؤال الدراما ما هي؟ نجيب، ونقول: إن الدراما فن من الفنون.. أي خلق عن طريق المحاكاة الفنية، التي كما وضحنا تختلف وفقا للموضوع، والأداة، والأسلوب.

والدراما كمحاكاة فنية من حيث الموضوع: «أناس يفعلون أو يؤدون عملا».. ويختلف هذا الفعل، أو ذلك العمل، عند شاعر درامي وآخر، باختلاف نوع التجربة الإنسانية المراد التعبير عنها.. ويأتي ذلك عن طريق القص على لسان الشاعر نفسه، أو عن طريق لسان شخص آخر، أو لسان مجموعة من الشخصيات داخل النص الأدبي التمثيلي.. ليؤديه ممثل فرد، أو مجموعة من الممثلين.

وكما تختلف الدراما من حيث الموضوع باختلاف طرق وأساليب فن كتابة النص الأدبي التمثيلي، تختلف أيضا الدراما، باختلاف الأدوات والوسائل الفنية التي يستخدمها الفنان الدرامي بغرض إعادة عرض، وتنفيذ، وإخراج الموضوع الدرامي.. الذي يختلف أيضا تقديمه للمتلقى باختلاف الوسائط الفنية من خشبة مسرح مثلا، إلى إذاعة، وسينما، وتلفزيون... وتظل ميزة «الدراما» أنها تعني: «نص أدبي تمثيلي يحتوي على مجموعة من الشخصيات، في حالة صراع، إما داخل الحدث الواحد (الثابت)، أو مجموعة الأحداث الفرعية (المتغيرة)، والمتداخلة مع الحدث الرئيسي، وذلك ابتغاء التأثير، مهما اختلفت الغاية أو

العبادة اليونانية القديمة، وهو ما يسمح له، ولكل شاعر درامي آخر، تبني وجهة نظر إنسانية متميزة، ومتفردة في تناول الأبطال الأسطوريين.

وهكذا، قدم لنا (سوفوكليس) في هذا النص الأدبي التمثيلي (أوديب ملكا) «مأساة».. أي: «محاكاة لفعل إنساني نبيل، تام، كامل.. وهذه المحاكاة تتم بواسطة: «أشخاص يفعلون أو يؤدون عملا»، لأن «الفعل» كيفية عمل، لا كيفية وجود، ويعني تكوين الأشخاص، وتحولهم من حال إلى حال نتيجة أفعالهم أو أعمالهم، أي عن طريق وقوع أحداث تؤدي إلى ذلك؛ ومن شروط «الفعل» المساوي «أن يجب أن يثير الشفقة والرحمة، عملا بالمبدأ الأرسطي الداعي إلى (الكاترسييس) أو (التطهير) عقليا وعاطفيا من الانفعالات التي يحدثها الصراع بين شخصيات النص الأدبي التمثيلي.

و«الفعل» في مسرحية «أوديب ملكا» هو المبحث عن قاتل الملك (لايوس) الذي خلفه (أوديب) على عرش طيبة، وتزوج من امرأته الملكة (جوكاستا).

ولا يأخذ هذا البحث زمنا طويلا، فمع مطلع اليوم على المدينة نرى (أوديب) متوجا عليها، وقبل نهاية شمس هذا اليوم يفقأ (أوديب) عينيه بعد انتحار الملكة (جوكاستا).

وأمام أبواب القصر (المكان الثابت الذي تجري فيه الأحداث) تبدأ المسرحية برجاء من أهل (طيبة) البحث عن أسباب البلاء الذي أصابهم، وعمن دنس مدينتهم.

ومع استدعاء (أوديب) الملك، للعراف والكاهن (ترسباس) ينتقل بنا (سوفوكليس) إلى مشهد من أجمل

الذي عاش شباب (سوفوكليس) لمدة عشرة أعوام تنافسا خلالها معافي المهرجانات والمسابقات المسرحية، إلى أن خلفهما (يوريديس 475 / 480 - 406 ق.م.) الذي عاصره (سوفوكليس) مؤلفا ومخرجا لمدة خمسين عاما.

وإن كانت إضافة (سوفوكليس) للممثل الثالث في العرض المسرحي، من أهم إنجازاته المسرحية، فإن (يوريديس) لم يضيف الجديد.. أما (ايسخيلوس) فهو من أضاف الممثل الثاني، وإنجازه هذا جاء متطورا عن إنجاز (ثسبيس 550 - 500 ق.م.) إذ لم يعد العمل الدرامي عملا شعريا فقط، تؤديه (الجوقة أو الكورس)، وإنما صار عملا متبادلا بين الممثل من جهة، والجوقة أو الكورس من الجهة المقابلة.

وكان «القصص الأسطوري» الذي دار حول الآلهة وعلاقتها بالإنسان، الينبوع الذي لم ينضب لكتاب المأساة أو التراجيديا اليونانية القديمة.. ولم لا وقد صور الإنسان اليوناني القديم الآلهة كبشر، ورفع الإنسان إلى مرتبة الآلهة حتى تناسلوا وعرفنا ما يسمى بأنصاف الآلهة.. ومن أحب الموضوعات الدرامية التي التزم بها الشاعر الدرامي اليوناني القديم، وأقبل على مشاهدتها والاستمتاع بها الجمهور الإغريقي القديم، وهو على وعي كامل بحقيقة الوهم المسرحي، تلك النصوص الأدبية التمثيلية التي تحكي عن تلاعب الأقدار المتصلة بالأسر

الحاكمة في عصر الأبطال الأسطوريين، مثل (أسرة أوديب)، و(أسرة أجاممنون). وكان (سوفوكليس) مثله مثل كافة شعراء الدراما اليونانية القديمة، على وعي كامل، وإدراك تام بطبيعة الدراما كفن من فنون المحاكاة، وحقيقة الأسطورة كجزء من العقيدة، أو طقوس

الحقيقية التي لم يبدأ بها (سوفوكليس) أحداث مسرحيته هذه (أوديب ملكا).

وهكذا، افتح (سوفوكليس) مسرحيته هذه، وهو على ثقة بنجاحها، وإقبال جمهوره عليها، على الرغم من علمهم بالأحداث السابقة، فليس المهم البحث عن الحقيقة فقط، وإنما الأهم هو الكشف عنها، ليثبت لنا (سوفوكليس): «إن الإنسان تائه عن حقيقة نفسه، وأن عثوره على نفسه هو قمة المعرفة والحكمة».. وهنا تكمن الفائدة التي لا تنسلخ عن المتعة، فهي محصلة التجربة الإنسانية الفنية التي أمتعتنا... وهكذا، تنتهي من هذه الدراسة إلى الآتي:

أولاً: ترتبط «الفنون» بثقافة الناس، وهي على اختلاف أنواعها، تختلف وفقاً لأحكام، وخصائص المحاكاة نفسها.

ثانياً: أول شرط في بناء العمل الفني هو أن يقدم لنا عملاً شيقاً، يؤدي إلى المتعة والفائدة معاً، عن طريق تنظيم أجزائه بصورة جمالية تؤدي إلى إحداث نوع من التأثير الكلي في نفس المتلقي.

ثالثاً: ربط الإنسان القديم بعالمه غير منظور، متجاوزاً حدود الزمان والمكان، حتى رهن مصيره به.. بمعنى أنه ربط بين الأحداث الأدمية والظواهر الكونية، أي بين القوانين المنظمة للكون (الإلهية) والإنسان.

رابعاً: منذ أن ترك لنا الأدب التمثيلي اليوناني القديم قيمه الفنية والإنسانية وإلى الآن لم يخل أي فنان درامي ناجح، حفظته ذاكرة التاريخ الإنساني الفني، بحقيقة إنسانية هامة، تقول: «إن أي خلل يصيب المجتمع على المستوى الديني والأخلاقي، لا بد وأن يؤدي إلى حالة من الخراب أو الدمار والموت على مستوى الفعل الإنساني...».

المشاهد المسرحية، ولحوار من أروع ما كتب درامياً، استخدمه (سوفوكليس) كأداة فنية، لخلق أزمة بين رجلين اجتماعاً كي يتشاورا، ويبلغا بمدينة (طيبة) المنكوبة بالوباء والطاعون مرفأ الأمان. وبدون سابق مقدمات، وسبب الاندفاع الأعمى عند (أوديب) يفصح الكاهن الضرير (ترسياس) بالحقيقة التي أخفاها طويلاً، وهي أن (أوديب) الملك هو سبب البلاء، وهو الذي جر غضب الآلهة على المدينة.

وتنتهي رحلة بحث (أوديب) عن هذه الحقيقة، بدخول (الرسول) الذي أرسله إلى مدينة (كورنثيا) ليتقصى الحقيقة من مليكها الذي ظن أنه والده، والمملكة والدته. وبدلاً من أن يدخل السرور على قلب مليكه (أوديب)، ومليكته (جوكاستا) تتكشف الحقيقة مع قدومه، ألا وهي، أن الإنسان لا يستطيع أن يهرب من قدره المكتوب؛ فالنبوءة القادمة من القصص الأسطورية، تحكي أن (أوديب) سيقتل أباه ويتزوج من أمه وخوفاً من ولادة مثل هذا الطفل قرر الأبوين الملك (لايوس) والمملكة (جوكاستا) عدم الإنجاب، وفي لحظة سكر تحمل المملكة، ويولد (أوديب)، ويلقى في الغابة، وينقذه راع، ويأخذه إلى ملك (كورنثيا)، ويتولى تنشئته كابن له، ثم يعلم (أوديب) بالنبوءة، وخوفاً على من اعتقد أنهما أبوه وأمه، يهرب من المملكة، وعلى طريق مدينة (طيبة) يلتقي مليكها (لايوس)، ثم يقتله وهو على جهالة، بسبب كبريائه الأرعن، ليعتلي عرش مدينة المقتول، ويتزوج من الملكة، وهو الذي أنقذ المدينة بحل اللغز (أبي الهول)، وكأن الوباء والطاعون الذي أصاب المدينة بعد مرور هذا الوقت، قد جاء لتصحيح الأوضاع التي اختلت في بنية المجتمع ونظام حكمه، وهذه هي المأساة

- 1- إبراهيم حمادة (د.): (1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار الشعب - (ط 1) القاهرة (1971م).
- (2) كتاب فن الشعر لأرسطو - ترجمة وشرح - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة (1983م).
- 2- أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي (د.): دار الثقافة (ط 2) بيروت - لبنان - (1973م).
- 3- ألاردايس نيكول: (1) المسرحية العالمية (ج 1) ترجمة: عثمان نويه وزارة الثقافة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة (ب. ت).
- (2) علم المسرحية: ترجمة: دريني خشبة: مكتبة الآداب القاهرة (ب. ت).
- 4- أوديت أصلان: فن المسرح (ط 1): ترجمة: سامية أحمد أسعد (د.): مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة (1970م).
- 5- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر (ج 1) بيروت - لبنان (1972م).
- 6- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية - وزارة الثقافة - القاهرة (1971م).
- 7- رشاد رشدي (د.): نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: مكتبة الأنجلو المصرية (ب. ت).
- 8- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن - مكتبة مصر - القاهرة (1976).
- 9- شلدون تشيني: المسرح - ثلاث آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرف المسرحية (ج 1) ترجمة: حنا عبود: منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق (1998م).
- 10- عبد العزيز حمودة (د.): البناء الدرامي - مكتبة الأنجلو المصرية (1977م).
- 11- فخري قسطندي (د.) 1- مصطلحات جانبية: مجلة المسرح - العدد (9) القاهرة (1964م).
- 2- البناء الدرامي: محاضرات ألقاها الدكتور فخري قسطندي على طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام (1980م).
- 12- فيتو باندولفي: تاريخ المسرح: ترجمة: الأب إلياس زحلاوي: منشورات وزارة الثقافة (دمشق) (1979).
- 13- لويس عوض (د.): المسرح العالمي الهيئة المصرية العامة للكتاب (1993م).
- 14- لويس فرجاس: المرشد إلى فن المسرح «الدراما» - ترجمة أحمد سلامة محمد (الألف كتاب الثاني - 9) الهيئة المصرية العامة للكتاب (1986م).
- 15- محمد الجوهري (د.): علم الفولكلور - الأسس النظرية والمنهجية (ج 1) (ط 4) دار المعارف (مصر 1981).
- 16- محمد غنيمي هلال (د.): النقد الأدبي الحديث: دار الثقافة (بيروت - لبنان) (1971م).
- 17- والتر كوافمان: التراجيديا والفلسفة: ترجمة: كامل يوسف حسين المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت (ط 1) (1993م).



# جهد غير مسبوق رغم قلة المعلومات المتوفرة أخطاء عدة ومعلومات متضاربة عن المسرح الكويتي

• بقلم: عبد المحسن الشمري

نقالا، عن أن أكون جاهلا<sup>(١)</sup>. إلا أن هذا النقل والاعتماد على معلومات الغير وبعضها غير دقيقة أو موثقة قد أوقع المؤلف في العديد من الأخطاء رغم أنه - أي المؤلف - مرتبط بالمسرح منذ سنوات طويلة وعاشق للمسرح قبل أن يكون دارسا له منذ الصبا وله في هذا المجال تسعة مؤلفات أخرى. كما أن هناك خلافا في مساحة المسرح في كل بلد وتجاهل العديد من الأسماء البارزة لعدم توافر المعلومة.

وكتاب «المسرح في الوطن العربي» يتكون من أربعة أقسام أولها الأصول وفيه يتحدث عن التراث العربي والإسلامي وما تضمنه من أشكال مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر ويتحدث عن المسرح الشعبي البشري وينقل هنا ما كتبه الرحالة كارستين ينيور في كتابه الذي يصف فيه النشاط

قام الراحل د. علي الراعي بجهد غير مسبوق على الصعيد العربي عندما قدم للقارئ في كل مكان كتابه القيم «المسرح في الوطن العربي» عام ١٩٨٠ ضمن إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وخسبا فعل المجلس بإعادة طباعة هذا الكتاب المميز والمهم مرة ثانية ضمن سلسلة عالم المعرفة لشهر أغسطس وتحمل الرقم 248.

ولا شك أن الكتاب يعتبر أول دراسة من نوعها يقوم بها باحث مسرحي لتقديم مثل هذه الدراسة وهي تضاف إلى جهود د. الراعي الأخرى في المسرح، وإذا كان مؤلف الكتاب قد اعترف بالقصور في جوانب كتابه هذا وأشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب «... كذلك لم أتردد في أن أثبت ما وصلني من معلومات الغير عن مسارح عربية لم يتح لي أن أتعرف إنتاجها تعرفا مباشرا، مؤثرا في هذا أن أكون

البشري في مصر التي وصلها في 26 سبتمبر 1761 ومكث فيها سنوات طويلة، ومن ذلك فنون الغوازي والأراجوز وخيال الظل وفن الحواة وأخيراً فن المسرح.

أما القسم الثاني من كتابه فهو عن المسرح في الشرق ويضم مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والأردن والسودان والعراق.. وأسهب الراعي عن المسرح في مصر فأعطاه مساحة تقل قليلاً عن نصف القسم بينما الدول الثماني الأخرى أعطاها مجتمعة الجزء المتبقي.

والقسم الثالث خصصه الراعي للمسرح في الخليج العربي واختصره في دولتين هما الكويت والبحرين، وفي القسم الرابع تحدث عن المسرح في المغرب العربي وحدده في ليبيا وتونس والجزائر والمغرب.. وختمه بوريقات عن المسرح العربي والمستقبل. في تقديمه للطبعة الثانية من الكتاب يشير الناقد فاروق عبد القادر لعدد من الملاحظات والأخطاء التي وقع فيها المؤلف وتحديدًا لدى حديثه عن المسرح في مصر والأردن وفلسطين إلى جانب أن بعض فصول الكتاب قد حظيت بتناول أشمل من سواها وثمة مؤلفون ومسرحيون عرب قدمهم الكتاب تقديمًا وافياً وشاملاً وحالت قلة المعلومات دون التوسع في فصول أخرى بحيث ظهرت هذه المعلومات محدودة القيمة.

ونرى أن المؤلف د. علي الراعي قد وقع في عدة أخطاء عند حديثه عن المسرح الخليجي عامة والمسرح في الكويت خاصة ونجد لزماً علينا الإشارة إليها حتى لا تكون هذه المعلومات الخاطئة سبباً في وقوع بعض

المسرحيين في الخطأ.

أولاً: الكتاب اقتصر الحديث عن المسرح في الكويت والبحرين وهذا يوحي بأن النشاط المسرحي مقتصر على هاتين الدولتين وفي ذلك إجحاف لجهود مسرحيين خليجيين ونشاط مسرحيين خليجيين ألبغى.. فالمسرح في قطر والإمارات بدأ قبل تأليف الكتاب بمدة تزيد عن عشر سنوات. وهناك دراسات نشرت عن المسرح الخليجي أشارت إلى هذا النشاط. كما أن النشاط المسرحي السعودي كان واضحاً وبارزاً في تلك الفترة. صحيح أن المصادر كانت ولا تزال قليلة حول المسرح الخليجي لكن قلتها لا يلغي وجوده.

ثانياً: المسرح في الكويت وحسب ما جاء في كتاب د. علي الراعي بدأ عام 1938 (1). وهو هنا يقع في نفس خطأ د. محمد حسن عبد الله في كتابه الحركة المسرحية في الكويت رواية توثيقية ودراسة فنية، والدراسات التي نشرت تشير إلى أن بداية الحركة المسرحية الكويتية تعود إلى أوائل العشرينيات (3) وهو ما أكدته عدة دارسين مثل خالد سعود الزيد، د. محمد مبارك الصوري وسواهما. ورغم السنوات الطويلة التي قضاها د. الراعي في الكويت إلا أنه وقع في هذا الخطأ.

ثالثاً: يورد المؤلف معلومات متضاربة حول بعض المسرحيات الكويتية وفي نفس الكتاب، فبينما يشير إلى أن مسرحية «استارثوني وأنا حي» هي أول مسرحية لمؤلف كويتي تقدمها فرقة المسرح العربي في الكويت (4) يذكر أيضاً أن مسرحية «عشت وشفت» هي أول مسرحية يكتبها مؤلف من الكويت (5) وهذا التضارب في المعلومات

قد يضيع القارئ ويشوش معلوماته، كما أن هذه المعلومة ليست دقيقة، فمسرحية «عشت وشفيت» ليست أول مسرحية يكتبها مؤلف من الكويت بل سبقتها عدة مسرحيات نذكر منها: «استارثوني وأنا حي» لسعد الفرج، و«سكانه مرته» لحسين الصالح الحداد، «بساfer وبس»، «الخطأ والفضيحة»، «الأسرة الضائعة» «أنا والأيام». ولا ننسى أيضا مسرحية «تقاليد» التي كتبها صقر الرشود عام 1958 لكن نصها مفقود و«مسرحية «فتحنا» 1961.

رابعا: حمد الرقيب رائد المسرح في الكويت يحظى بتلك الأهمية التي تتناسب مع جهوده، والمؤلف لم يقدمه بتلك الصورة التي يستحقها. لم يشير المؤلف إلى مسرحياته ولم يشرحها رغم أنه كتب تلك المسرحيات في الخمسينيات (6) والمؤلف قدم حمد الرقيب عبر إشارات عابرة وأعطى حمد النشمي وهو تلميذ الرقيب بعض حقه المهضوم.

خامسا: كان المؤلف الاختصاص في حديثه عن سعد الفرج مؤلفا. وقدمه في عدة أسطر بينما قدم مؤلفين آخرين في صفحات مطولة وهو هنا لم يكن عادلا، كما تجاهل تماما العديد من الأسماء البارزة مثل حسين الصالح الحداد، عبد الرحمن الضويحي، صالح موسى، سالم الفقعان وسواهم.

سادسا: تجاهل المؤلف تماما فرقة المسرح الكويتي باستثناء الإشارة إلى أنها تأسست عام 1964 ولم يتحدث عن أعمالها ونشاطها ومؤلفيها أسوة بالفرق الأخرى وأسهب في الوقت نفسه عن المعهد العالي الذي تأسس عام 1973.

سابعا: ويبدو أن اعتماد المؤلف على مصدر وحيد هو د. محمد حسن عبد الله

قد أوقعه في الخطأ حيث نقل المعلومة كما هي.. ولنا أن نشير إلى مسرحية «على جناح التبريزي» (7) حيث يشير ألى أن هذه المسرحية من تقديم فرقة مسرح الخليج العربي (8) وهي معلومة خاطئة إذ إن المسرحية من تقديم فرقة المسرح القومي التي شكلت بقرار من المجلس الوطني وكانت نواة للفرقة الوطنية.

وأخيرا، لا أحد يشك بمدى أهمية كتاب «المسرح في الوطن العربي»، ولا بمؤلفه الراحل د. علي الراعي.. لكن كان لا بد من الإشارة إلى هذه الأخطاء وهي بل شك لا تقتل أبدا من الجهد المبذول.

## الهوامش

١- د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٩- ص ٢٩.

٢- المصدر السابق ص ٣٥٢.

٣- مقالات ووثائق في المسرح الكويتي، خالد سعود الزيد، الطبعة الأولى ١٩٨٣.

٤- مصدر سابق.

٥- مصدر سابق.

٦- نشر الباحث خالد سعود الزيد نصوص هذه المسرحيات في كتابه «مقالات ووثائق في المسرح الكويتي».

٧- علي جناح التبريزي تأليف ألفرد فرج وإخراج صقر الرشود وإنتاج فرقة المسرح الأهلي التابعة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وعرضت في الكويت في مايو ١٩٧٥ وشاركت في مهرجان دمشق المسرحي وعرضت أيضا في مصر وتونس والمغرب.

٨- مصدر سابق.

وها نحن اليوم نحتفي بمبدع، عزف  
عن الأضواء، وانزوى عنها مشغولا  
بشعره، وبهموم وطنه الذي ملك عليه  
لبه وحسه، فشقى به، فتفجرت  
شاعريته غضبا وتمردا، تدور معه  
الحياة، ويدور بها على مستوى الذات  
مرة وعلى مستوى الجماعة مرة أخرى،  
فما يزيده ذلك إلا تمردا واغترابا، إنه  
الشاعر المبدع عبد المحسن الرشيد البدر.

ومن المحزن حقا أن انزواء الشاعر عن  
جلبة أضواء الإعلام صونا لموهبته  
الشعرية عن الابتدال، في سوق النخاسة  
القلمية، انعكس سلبا على تقييم تجربته  
الشعرية، ووضعها في إطارها الصحيح  
في مسيرة الشعر الكويتي المعاصر،  
وحتى حين فكر الشاعر في نشر ديوانه  
الأول «أغاني ربيع» أثر أن ينشره في  
غير وطنه، مما جعل الديوان بعيدا عن  
أيدي المشتغلين بنقد الشعر في الكويت،  
فضلا عن عدم توفره في مكتبات  
الكويت، أو مكتبة الجامعة، لكن شعره  
كان معروفا عند الخاصة ومفرقا قبل  
صدور الديوان، على عدد كبير من  
المجلات الأدبية في داخل الكويت  
 وخارجها.

تعود بدايات التجربة الشعرية عند  
الشاعر إلى أواسط الأربعينيات من هذا  
القرن، إذ أن أقدم قصيدتين في الديوان  
تعودان إلى عامي 1945، 1947 وكانت  
الثانية قد نظمت لإحدى المناسبات  
الدينية، وهي المناسبات التي كان شعراء  
الكويت في تلك الفترة يحرصون على  
إبراز مواهبهم الشعرية فيها، ونظرة  
سريعة على القصيدتين في الديوان

# الشاعر المحتفى به عبد المحسن الرشيد البدر

• أ.د. عبدالله أحمد المهنا



حالي كحالك أيها الشحرور  
قست الحياة فكلنا مأسور  
فالعسكر المفجوع ضاق بحبسه  
وابن الرشيد بسجنه موتور  
الأسد تؤسر والنعاج طليقة  
والصقر يهوى والغراب يطير

لاشك أن تجربة الشاعر مع السجن  
تجربة قاسية ومريرة دفعته إلى تأمل  
ذاته في مرآة السجن، في قصيدة رائعة  
«الهازر السجين» يقول فيها:

والسجن ضمك والظلام مخيم  
فيه يضل النجم قبل الساري  
وتنازعك نوازع شتى وقد  
طرد القرار تصادم الأفكار  
قد كنت خفاق الجناح مغردا  
بالحب في الغدوات والإبكار  
حتى حماك السجن في أحشائه  
الأتروود مسأراح الأطييار  
إلى أن يقول:

تالله ما مثلي السجون بنازل  
لو أن في غير الكويت قراري  
ولكان لي غير الكويت وأهلها  
وطنا وقوما يكرمون جواري  
بلد به رب البيان محقر  
ومعظم ذو فضة ونضار  
فإذا تذكرنا أن هذه القصيدة قد نظمت  
عام 1945 أدركنا مدى عمق استواء  
التجربة الشعرية ونضوجها، عند شاب  
امتلاّت روحه وأحلامه بحب الحرية  
والحياة، لكن تجربة السجن عند الشاعر  
عبدالمحسن الرشيد، على الرغم من  
مرارتها، لم توهن عزيمته، أو تصرفه

تؤكد نضج أدوات الشاعر الفنية، لغة  
وأسلوباً ونغماً وصورة، مما يضعه في  
مرتبة عالية من شعراء جيله الذين  
تأثروا بالمنابع الرومانسية التي كانت  
تهيمن على الساحة الشعرية العربية في  
الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن،  
وبالتالي فإن تجربته الشعرية في  
معظمها يمكن أن ينظر إليها من هذا  
المفهوم.

ويلتقي شاعرنا في هذا الإطار مع  
الشاعر فهد العسكر، في الثورة على  
التقاليد البالية، والأوضاع الاجتماعية  
المحبطة لتطلعات الوعي الجديد  
بمستجدات العصر، والاحساس الممض  
بالاغتراب حتى عن الذات نفسها مما ولد  
انفجاراً نفسياً عند كل من الشعارين راح  
كل منهما يعبر عنه بأسلوبه الشعري  
الخاص بجرأة بالغة، بيد أن جرأة  
شاعرنا تجاوزت حدود زمانها،  
وبخاصة تركيزها على انتقاد بعض  
الأوضاع السياسية والمطالبة بحرية  
الرأي مما قاده في نهاية المطاف إلى  
السجن، وهنا يبدأ صديقه فهد العسكر  
بالسؤال عن حاله في السجن، فكتب إليه  
شاعرنا بالأبيات التالية:

أيها السائل عن حا  
لي وما حال السجين  
حال من أمسى كما  
أصبح ذا روح حزين  
تعبر الدنيا عليه  
وهو في ظل السكون

وقد أثارت هذه الأبيات فهدا فتعاطف  
مع صديقه في السجن فكتب إليه:

واللئيم الخئون غير مهان  
وبلغت درجة الإحباط عند الشاعر  
مرة أن تمنى لو أمكنه أن يهجر وطنه  
الذي تنكر له حتى ضاقت بوجهه سبل  
الحياة:

فوالله لو تستطيع حملي قوادمي  
لألفيت مني عن ربوعك نائيا  
يحب الفتى أوطانه حين يرتوي  
بأخلاقها أما أنا عشت صاديا  
وكيف يطيب العيش لي في موطن  
أطالع فيها كل يوم مآسيا  
هذا هو شاعرنا الذي ضاقت بوجهه  
الدنيا بالأمس وما عساه أن يقول اليوم  
وقد التفّ حوله هذا الجمع من الأحبة  
والأصدقاء لتكريمه والاحتراف به،  
تقديرًا ووفاء واعزازًا للمبدعين من أبناء  
هذا الوطن، فتحية لك أيها الشاعر في  
يوم الوفاء، تحية للضيوف الأعزاء الذين  
سارعوا إلى أن يكونوا مع المبدع في يوم  
تكريمه، وتحية إلى قسم اللغة العربية،  
رائد هذه الفكرة النبيلة.

والسلام عليكم ورحمة الله  
وبركاته

عن جرأة في انتقاد أوضاع مجتمعه بل  
زادته صلابة في الرأي، واعتدادا في  
النفس، ووعيا بقيمة الإنسان  
وكرامته في هذه الحياة، متبعا في ذلك  
خطى صديقه الشاعر فهد العكسر،  
والمقارنة بينهما في هذا المجال مغرية  
وثرية.

إن سعة مجال الواقع في شعر  
عبدالمحسن الرشيد البدر يتسع ويتمدد  
ليحتضن الزمان والمكان، والحاضر  
والماضي، الإنسان بأنماطه السلوكية،  
الذات وتعارضها، مع الواقع، الحب،  
الأحلام، الخيال، الوطن، الأمة، بصور  
وأنماط تجعل مع الذات في معظم  
القصائد محورا رئيسيا لكل هذه  
العوالم المختلفة، تصدر عنها وتعود إليها  
في سياق نزعة التمرد المهيمنة على  
الذات.

خلقت وفي روعي التمرد لم أكن  
لأعبد موروث التقاليد باليا  
وحرى بمثل هذا التمرد الفطري في  
النفس أن يشقى صاحبه، وأن يجعل  
تكيفه مع ما حوله أمرا بالغ الصعوبة إن  
لم يكن مستحيلا، لذا كانت معاناة  
شاعرنا، على امتداد عمره، مع واقعه  
مريره، مما أفضى به إلى حالة من  
الاغتراب النفسي جعلته يقول بمرارة:

أنا في أمّتي غريب وإنّي  
لغريب ينزعني وبياني  
أمة في الخداع والغش حازت  
قصب السبق كل يوم رهان  
عاش فيها الحر الحكيم مهانا

## قراءة

## في شعر الدكتورة نجمة إدريس

ديوان «الإنسان الصغير» رحلة على بساط الحزن المتسامي

حزن الشاعرة  
لؤلؤة محارة  
الروح الصافية  
أشعار تدق  
باب العالمية  
بإصرار

ARCHIVE

• كتب: حسن عبد الهادي منذ الوهلة الأولى تبدو أشعار الدكتورة نجمة إدريس مثيرة للدهشة وبذلك تحقق الاستحواذ الكامل على اهتمام القارئ أو المتلقي ورغبته الملحة في أن يعرف ما وراء الحروف والكلمات ذات الدلالات العميقة المؤثرة ففي ديوانها «الإنسان الصغير» نجدها خائفة من غد أسود قادم لا محالة ليدوس الشعر وهو سيد الأحاسيس والمشاعر وغيرها من القيم النبيلة الباقية في حياتنا، فتخاف على براعمها وتخاف معها على براعمنا، أن يأتي الغد بلا شعر في زمن أفسدت فيه يد الإنسان وأفعاله وكذلك التكنولوجيا والحضارة كل شيء كما قال الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو منذ وقت طويل.

## تسامي الحزن

## للعاشقين نحول يعرفون به

من طول ما حالفوا الأحزان والأرقا»

حزن الشاعرة الرقيقة وحده هو  
مجدافها الذي ساعدها في اكتشاف ما  
وراء الدمعة والاحتراق والعذاب..  
ودمعة نجمة هي اللؤلؤة الثمينة الباقية  
الآن في جوف محارة روحها النبيلة،  
وهي الصحو والفرادة في وحشة  
حياتها وأيامها، ترق وتثور، تتأرجح  
مشاعرها، تتناثر وتفيض في الأعماق

وتتسامى نجمة إدريس بحزنها  
ويتسامى الحزن بها فتصعد بنا ولكن  
إلى خزائن بئر الأحزان، فهي نديمتها،  
هي ظل الحزن والحزن ظلها، ترى، هل  
حزنها بطولة؟ هل دمعتها تفرد؟ وهل  
هزيمتها بداية الانبعاث؟ ويزيد من  
أساها أنها تتصور أن لا أحد يشاركها  
هذا الحزن الذي يمثل لديها صهوة  
تمطيها للانطلاق والإصرار والرفض،  
فدمعها الرقراق نهر يجري في صحراء  
عشقها للحياة، وكم تسيل الوجيعة  
دموعا وأنهارا، وترتجف الروح  
اضطرابا حين تضطر لأن نعيش في  
عالم لا نستطيع فيه أن نرقد أو ننام، كما  
قال ت. س. إليوت، إنه عالم الفجيعة،  
عالم لا ترف أهدا به لعطر وردة:

«ما أضيعة من إنسان

القافز فوق جبين الكون  
يفتش عن شبر لم تهرق فيه قطرة

دمع أو دم

عن حرش مأمون لا يحكمه ظفر

أو ناب

عن عش ينبض مثل القلب

يهديه الدهشة والأحلام الريانة

والغيم السابح كالطهر»

ومن أين كان لنجمة أن تدري أن

الحب سيطعن في حصار زمن منكسر!

فكيف تلمم جراحها وجراحنا وتنهض؟

كيف تغني للهزيمة والضياع الذي لا

يعرف إلا نبع الحزن إلهاما في رحلة

الحياة؟

والحزن العظيم والأليم المستبد يخلق

العظماء:

«لا يعرف الحزن إلا كل من عشقا

وليس من قال إني عاشق صدقا

قراءة المبنى والمعنى  
تؤكد تمكن الشاعرة  
من صنعها الشعرية

متعة لفظية، بصرية  
وقصيدة تغتال الجفاف  
للمن شرب ربيع الوطن

شلالات، تضرب كالموج، تغضب  
كالبحر، فتعيش انبعاث جيشان  
الشعور، لكنها لا تفقد قدرتها على  
محاصرة هذا الفيض وتلك المنابع، فربما  
يكون البكاء الصامت أو صمت البكاء هو  
بيت عواطفها وعواصفها معا، فيه تنمو  
أشجار الأمل، ويتداعى الموت الكئيب:

«غنّ يا الطير الأبيض غنّ  
فلعل الأيام تمنّ

وترزهر أفواف الأفنان

ويكبر، يكبر فوق الأرض الإنسان»

وأينما يمت وجهك في شعر هذه  
الشاعرة تدرك أنها زنبقة ألكسندر



نمشي في أماكننا مثقلين متثاقلين  
بأوجاعنا وأحزاننا، والأشواك والحراب  
والرصاص حولنا، عصافيرنا، نخاف أن  
نهوي تحت الشمس أو في ظل شجرة قد  
اغتالوه فرحل، أو في حضان موجة  
تستمد من أرواحنا وأعماقنا زرققتها  
وضفافها.. فنبكي زمن البراءة في عصر  
الهزيمة واليأس والسقوط، ونحاول أن  
نهرب من قهر هذا الزمان وأهله قبلما  
تسقط آخر أوراق العمر في مواقيت  
صارت فيها ضحكاتنا، كما يقول بيرس  
شيلي، معجونة بالألم:

«نم هادئاً

واسترخ ما بين الضلوع

نم لحظة

يا صاحب الريش المغمس بالدموع

يانائحا في وحشتي

ياناقرا أسوار جوعي»

ونجمة هنا تذكرني برائعة جون

كيتس «موال إلى بلبل» فالعصفوران

حزيتان باكيتان يرثيان الإنسان، وربما

الأرض بمن وما عليها.. وتوقظنا

الشاعرة بمزيد من الحزن، فكأنني بها

تصرخ «من ذا يخرجني مني، فأنا ياقوم

أبحث عني!.. حين تقول:

«أمام المرايا

وجوه كوالح

كأدمع تلج، كبقيا حكايا

تضيع الوجوه وتبقى المرايا

سؤال يلج

ألا أين وجه نضير ضياه؟

وأين العيون وأين الشفاء؟

وأين الملامح؟

وأين الملاحه؟ أين الحلاوة؟

أين الجوارح؟

سؤال يقال

ويكبر، يكبر فينا السؤال

ديماس السمراء يثقل كاهلها الحزن  
فتنطفئ التساؤلات وتذوب الصرخات  
الصامتة في ضجة الحياة وعبث الريح  
وسخرية الأقدار، فيألى أين نلوذ، نذهب،  
نرحل ونفر؟! لقد ضاقت الأرض بنا  
وكذا الفضاء فرحنا، بعدما ضاغت في  
الخطوب ملامحنا، نرسم على وجه  
السماء أشعارنا، ونصادق الأشجار  
والأطياف ننقش وجوه أحببتنا عليها  
ونكتب أسماءهم بالندى والعشب  
والسنابل، التماسا للخلود، ولكن،  
وأأسفاه، لا نلقى منهم سوى ذبح  
أرواحنا، وهل هناك أقسى من ذا  
الاغتراب:

«مسافة صفيقة، ووجهك البهي

سيفا عذاب باهر، توجع شهي

كأنني مصلوبة على صليب غار

مطروحة على حقول الجمر والدوار

كأنني، يا جرحي الندي، بالضوء أستحم»

إنها شاعرة مغتالة مطاردة على

الأرض، في الفضاء، والبحر والبحر،

مقتولة نسيت في سنة الحزن عند من

أحبت روحها وعيونها، فما حفظوا عهدا

ولا رعوا ذمة، فظلت عاشقة نازفة

تركض في متاهات الكون، تركن إلى

جدار جراح الوقت، وحد سيف الوجد

فلا تنام، ترقب نور الصبح، تشتعل،

فتضيء روحها متطهرة بالضوء، كما

تطهر أبطال قصيدة «الأرض الخراب»

ويتطهر البعض في آسيا بالنار، فهل

رأيت طين الرب يتطهر بالضوء يوما؟!

## زيدنا حزنا

وتزيدنا نجمة حزنا على حزن،

فنرحل معا على صدور موج الفجيعة،

ونسبح في بحار من الهموم والشجون،

## وأصداء صوت ورجع الكلام

### بجوفي يرف، فيبكي السؤال»

وتحاول نجمة - حال الشعراء الكبار - استنهاض عزيمتها والنهوض من كبوتها لتنهزم لحظة اغتصاب البراءة، فتعلن الروح ثورتها والفكر اعتراضه في مواجهة ممالك الشر والهزيمة.. فتحاول أن تجد من أمثالها مؤنسا ومؤنسا، فبرغم تحطم القلب واحترق النفس أمام سطوة عاصفة الحزن والفرز والجزع واللهفة والحنين، تحاول بلورة صورة المأساة، وإضفاء لمسة من الشفافية عليها، فلماذا القنوط ولما تزل بقية من قلاعنا وحصوننا صامدة؟

### «حزين الحرف

### هل مثلي تخاف الليل والرعبا

### تخاف الموت والهربا

### وتخشى الحرق والتعذيب والشنقا

### لمن نبقي؟»

نعم، لمن نبقي في زمن موبوء أنكر فيه الخُل خلّه، وتنكر الإنسان لأدميته؟

فأين تكون جنتنا؟ وأين العالم الأسمى؟ ونجمة تعييننا وزماننا فالجحود هو القاسم المشترك بين الطرفين.. ولا نملك إزاء هذا الديوان الصغير في حجمه الكبير في مغازيه ومعانيه إلا أن نتجرع المزيد من الحزن، فنحن أحياء أموات أو أموات أحياء - لا فرق - كما قال ويليم بتلر بيتس، ويعلم الله أن بعضا من الشعراء وحدهم ستكسو قبورهم خضرة وخصوبة وثمار لطالما تمنوا أن تكون لهم في حياتهم حتى وإن تنامت وتسامقت على الألم والدمع والدم، وبها جميعا نصارع التيار ونزرع أجمل المعاني في القلوب، فالإنسان الذي يشكل نقطة صغيرة في هذا الكون سام لأنه يدرك كنه العالم بينما ما حوله من أشياء لا تعرف من أسرار سوى ما يمنحها ويكشف لها عنه.. إنه يولد، يحيا ويموت وهو يبحث عن مدينة فاضلة حتى وإن جاءت بحجم طابع البريد، ويقنع لأن أفلاطون لم يجد مدينته الفاضلة

<http://Archivebeta.Sakniti.com>

الشاعر:

# أبو البحر جعفر الخطي

... ١٠٢٨ هـ

... ١٦١٩ م

بقلم: خالد سالم محمد

جعفر بن محمد بن حسن الخطي  
البحراني العبدى أحد بني عبد القيس،  
وينتهي نسبه إلى ربيعة بن نزار بن  
معد بن عدنان، شاعر مبدع من شعراء  
القرن العاشر وأوائل القرن الحادي  
عشر الهجري.

ولد في مدينة الخط، وهي كما يقول  
عنها صاحب القاموس: «مرفأ لسفن  
البحرين، وإليها تنسب الرماح الخطية  
لأنها تباع بها لا أنها منبتها» (١).

ويقول عنها ياقوت الحموي: «الخط  
بفتح أوله وتشديد الطاء أرض تنسب إليها  
الرماح الخطية، وهو خط عُمان، وقال أبو  
منصور: وذلك السيف كله يسمى الخط،  
ومن قرى الخط القطيف والعقير وقطر،  
وهي مواضع كانت تجلب إليها الرماح  
القنأ من الهند فتقوم فيه وتباع على  
العرب» (٢).

ولد شاعرنا في هذه المنطقة ونشأ  
وترعرع فيها، وكان يتردد ما بين القطيف

والبحرين، ألا أن إقامته في البحرين كانت الأطول وأبدع فيها أكثر شعره.

## هجرته إلى فارس

في أواخر سنوات عمره هاجر إلى بلاد فارس واستقر في مدينة شيراز، ولكن قلبه ظل معلقا ببلده البحرين يهديها لواعج أشواقه، ويشكي إليها غربته ووحدته، وقد برز هذا في كثير من قصائده التي كان يبعث بها إلى أصدقائه وأحبائه من خلال الرسائل.

وعلى الرغم من اختياره مدينة شيراز مقرا لإقامته إلا أنه كان ينتقل من مدينة إلى أخرى للقاء العلماء والأخذ عنهم وتعريفهم بنفسه وإنشادهم قصائده.

وفي مدينة أصفهان اجتمع مع عدد من هؤلاء العلماء ومنهم الشيخ بهاء الدين العاملي صاحب الكشكول المتوفى سنة 1031هـ، وأنشده شعره فأعجب به الشيخ العاملي واقترح عليه معارضة قصيدته التي مطلعها:

**سرى البرق من نجد فهيج أفكارى  
عهود بجدوى والعذيب وذى قار**  
فوافق على اقتراحه وعارضها بقصيدة مطلعها:

**هي الدار تستسقيك مدمعك الجارى  
فسقيا وخير الدمع ما كان للدار (٣)**  
وعندما انتهى من إلقاء القصيدة، أثنى عليه الشيخ ثناءً حسنا وقربه وأجلّه.

كما أشاد بشعره وأدبه كثيرون من علماء عصره، منهم: ابن معصوم صاحب كتاب «سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر» المتوفى بشيراز عام 120هـ،

والسيد محسن الأمين العاملي صاحب أعيان الشيعة، والشيخ محمد المحبي صاحب خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، والشيخ ماجد الحسيني البحراني المتوفى عام 1028هـ.

ومما قاله عنه صاحب السلافة: «ناهج طرق البلاغة والفصاحة، البديع الأثر، الحكيم الشعر، الساحر البيان، مع قريب عهده قد بلغ ديوان شعره من الشهرة المدى».

أما الشيخ ماجد البحراني فوصفه بأنه: رد غرائب الفصاحة إلى مسقط رأسها.

## شعره وديوانه

امتاز شعره بالقوة والسلاسة والرقّة، مع قدرة فائقة على التصرف في المعاني والألفاظ.

يقول عن شعره الدكتور: علي عبدالرحمن أبا حسين: «وشعره يعتبر سجلا حافلا لتاريخ البحرين، إذ يمتاز بجزالة لفظه، وقوة سبكه، فهو أشبه بالشعراء الأقدمين في تنوع أغراض الشعر وخلوه من التعقيد» (4).

وقد جمع ديوانه في حياته تلميذه ورواية شعره، الحسن بن محمد الغنوي، وصدره بخطبة مسجّعة مجنسة على عادة أهل ذلك العصر.

## نسخ الديوان

أما نسخ الديوان المخطوطة، فهناك أكثر من خمس نسخ خطية لدى بعض



- 5- الأعلام للزركلي 2 / 124 .
- 6- معجم المؤلفين - لعمر كحالة 3 / 146 .
- 7- ديوان أبو البحر جعفر بن محمد الخطي - اخراج الخطيب علي بن الحسين الهاشمي - طهران 1373 هـ .
- 8- خلاصة الأثر للمحبي - 13 / 483 .
- 9- مجلة المجمع العلمي العربي 8 / 38 .
- 10- علي عبدالرحمن أبا حسين - حركة التأليف في البحرين .
- ضمن كتاب اللغة العربية وآدابها في الخليج العربي - منشورات جامعة البصرة 281 .

### نماذج من شعره

قال في وصف القمر:  
 خذني إليك كصفحة المرأة  
 بدرا يكشف حالك الظلمات  
 وكأنه الدنثار بثت حوله  
 بيض الدراهم غير مجتمعات  
 وكأنه والنقص يأخذ بعضه  
 قرص اللجين مثلم الجنبات  
 وكأنه والمحوفي أرجائه  
 وجه الفتاة مجدر الصفحات

بعث بهذه الأبيات إلى أهله وهو في خراسان سنة 1012 هـ:  
 يا من نأت بهم الدار فأصبحوا  
 مستوطنين على النوى الألبابا  
 إن تكسب الألقاب من يدعي بها  
 شرفا فقد شرفتم الألقابا  
 يا منتهى الآراب هذي مهجتي  
 قد قطعت من بعدكم آرابا

الأفاضل في كل من البحرين والعراق وإيران، تتراوح تواريخ نسخها ما بين أعوام 1085 هـ و 1318 هـ .

بالإضافة إلى نسخة خطية محفوظة في المكتبة الظاهرية (5) بدمشق، والمخطوطة التي اعتمد عليها ناشر الديوان السيد الخطيب علي بن الحسين الهاشمي، وهي نسخة قريبة العهد من نسخة الغنوى، وقد كتبها صلاح ابن ابراهيم ابن محمد البخيلي سنة 1085 هـ . وقد اشتراها الهاشمي من سوق الوراقين في طهران سنة 1360 هـ . وهي في الأصل من مقتنيات خزانة كتب الأمير العلامة: «فرهاد بن مرز» المتوفى سنة 1035 هـ وهو عم السلطان ناصر الدين شاه القاجاري المقتول سنة 1313 هـ (6) وقد قام الخطيب الهاشمي بطبع الديوان والتعليق عليه على هذه النسخة وطبعه في مطبعة الحيدري بطهران سنة 1373 هـ .

### مصادر ترجمته

ترجم للشاعر جعفر الخطي بعض علماء عصره، وبعض من أتى بعدهم . وهذا ثبت لبعض المراجع التي تحدثت عنه .

1- ابن معصوم في كتابه: سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر . ص 532 .

2- رحلة ابن معصوم المسماه: سلوة الغريب وأسوة الأريب ص 137 .

3- البغدادي - هداية العارفين في أسماء المؤلفين 1 / 254 .

4- أعيان الشيعة - للسيد محسن الأمين

ونذاك قد شمل الورى وأجله  
من أن يقصر عن ضعيف وافد

وكتب إلى بعض أصدقائه من أعيان  
أصفهان وهو بشيراز:

إن الثناء وأن تعاضم قدره  
ليهنون في قدر العظيم ويحقر  
فاذا أطلت القول فيه رأيت  
في جنب ما يرضاه قدرك يقصر  
فأن اقتصرت على القليل من الذي  
أثنى عليك به فأني أعذر  
ومتى يقل ثنائي أن تحيتي  
أبدا وتسليمي عليك ليكثر

وقال معزيا بعض الأعيان في فقد طفل  
له سنة 1023هـ:

عزيز أمرنا لك بالتعزي  
غداة أصابت بالولد الأعز  
لعمرك أبوك لقد رمت الليالي  
بحز في الحلق وأي حزن  
لبدر غاب قبل تمام نور

وغصن جف قبل تمام درز  
وسيف قل قبل أوان سل  
ورمح دق قبل أوان هز

وطفل مات لم يركب جوادا  
سوى حزن الوليدة والمنز  
فغادنا بحزن مستفز  
نكابه وعقل مستفز  
فقل لي كيف يُعمل في جواد  
أعدوها له وثياب خز  
عجبت لقرب ما جئنا نهني  
أباه به وما جئنا نعزي

عذرت الدهر لو لم يفن إلا  
كبيراً مل من ضعف وعجز

وتأسفي أني غداة فراقكم  
لم أقض من توديعكم آرابا  
قد جرب التفريق سيفاً بيننا  
أفما يتيح له اللقاء قرابا  
لا تحسب البحرين إني بعدها  
مستوطن داراً ولا أصحابا  
ما أصبحت شيراز وهي حبيبة  
عندي بأبهج من أوال جنابا  
لئن اقتعدت مطا البعاد وغرني  
وشك التلاقي والدنو طلابا  
لأسيرن لكم وإن طال المدى  
مارق من محض الثناء وطابا

وقال وهو في غربته بشيراز سنة 1007 هـ:  
يا من إذا وقف الوفود ببابه  
ولموا أكفهم على أسبابه

رجعوا وقد ملؤا حقائب عيسهم  
مالا يهم الفقراً أن يحظى به  
أرحم غريباً أفردته يد النوى  
فشكا إليك وأنت تعلم ما به

وقد ورد إليه كتاب من أحد أصدقائه  
في البحرين، وهو بشيراز عام 1028 هـ،  
فرد عليه بهذه الأبيات:

ورد الكتاب فأورد الأفراحا  
وأزال الهم والأتراحا  
قد كان أغلقت المسرة بابها  
حتى أتى فغدا لها مفتاحا  
لم يدج ليل ملممة إلا غدا  
بسناه في ظلماتها مصباحا

وقال في المناجاة:  
مولاي دارك بالعفاة فسيحة  
حاشاك أن ضاقت بشخص واحد

كالراح فهي من الصهباء صهباء  
لحا على شربها قوم وما علموا  
يا ويحهم أن ذاك اللوم إغراء

### الهوامش:

1. القاموس المحيط - للفيروز أباذي  
- مادة: الخط، مطابع الرسالة - بيروت  
1986. الطبعة الأولى.

2. معجم البلدان - ياقوت الحموي -  
دار صادر - بيروت - بدون تاريخ، ص  
378 المجلد الثاني.

3. خلاصة الأثر في أعيان القرن  
الحادي عشر، للمُحبي - الجزء الأول -  
دار صادر بيروت بدون تاريخ ص 483.

4. حركة التأليف في البحرين - د.  
علي عبد الرحمن أبا حسين - ضمن  
كتاب اللغة العربية وآدابها في الخليج  
العربي - منشورات مركز دراسات  
الخليج العربي - جامعة البصرة -  
الكتاب الأول - مطبعة الإرشاد - بغداد  
1977، ص 271.

5. المصدر السابق، ص 271.

6. ديوان أبو البحر جعفر الخطي -  
إخراج الخطيب علي بن الحسين  
الهاشمي - طهران سنة 1373 هـ.

7. الجامعة - وتلفظ في منطقة  
الخليج العربي - يامعة - وهي حرز  
يكتب فيه آيات قرآنية وبعض  
الخطوط والطلاسم، وذلك لدفع  
الأذى عن الشخص، تعلق في  
الرقبة لدى الصغار، أما الكبار  
فيربطونها على الزند.

فأن الناس مثل الزرع تنمي  
نضارته إلى وقت المجز  
فلم يجتث إلا كل غصن  
رطيب القد معتدل المهز  
هي الأيام لا تبقي كبييرا  
لعظم جلاله ولفرط عز  
ولا تبقي صغير السن بقيا  
«لجامعة» (٧) عليه ولا لحرز  
وقال متغزلا وهو بشيراز سنة ١٠١٤هـ  
يا وردتي خديه ما لكما  
تتكلان براشح العـرق  
أوليس للورد الجنى غنى  
عن مائه بأريجـه العـبق  
إن كنتما تستشرفان إلى  
ماء يرشكما من حـدقي  
وقال أيضا:

يا من جرحت حشاشة المشتاق  
ظلما بشبا صوارم الأحداق  
لم يبق هواك في إلا مـقـا  
ردي لي الماضي واذهي بالباقي  
وقال مجاريا همزية أبي نواس سنة ١٠٠٠هـ:

وليلة بت تجلولي حنادسها  
مدامة كدم المذبوح حمراء  
كالنار إن شـيـمت وإن لمست  
وفي الحقيقة لانا ولا ماء  
شمطاء عذراء في دن وفي قدح  
فاعجب لها وهي شمطاء وعذراء  
كأنها في الدجا والزق يقذفها  
برق لها من خلال الغيم لألاء  
يسعى بها شادن ميل معافه  
داجي الغدائر قاني الخد أحواء  
له محلان في قلبي وفي بصري  
سواد هذا ومن ذاك السويـدا  
وشابها نطفة من فيه صافية

# قراءة المكان في رواية:

## نزيف الحجر

إبراهيم اللوني

ARCHIVE

بقلم: مصطفى عطية جمعة

لأبد أن يكون المكان هو البطل والمهيمن والمحرك لأحداث وشخصيات رواية «نزيف الحجر» (١)، التي تشكل تفرداً بديعاً في خصوصيتها، من بين أمثالها في الروايات العربية المعاصرة. وتتأتى تلك الخصوصية من المزج الفريد بين الأسطوري والواقعي، والإنساني والحيواني، والخصوبة والجفاف، في علاقات تتداخل وتتعانق في أبعاد متعددة، وتوحي بالكثير، ولكن يظل المكان هو الهاجس والمحرك، حتى على مستوى القراءة الأولى، فالمكان جديد علينا، أو بالأدق جديد على أمكنة الرواية العربية. إنه يغطي بقعة قاصية في أقصى تماس بلاد العرب جنوباً في «ليبيا» مع حدود القبائل الزنجية، حيث منطقة «مساك



فقد كان الأب يتحاشى أن يصطاد إحداها. وحين اشتكى «أسوف» ذلك إلى أمه، قالت: «أبوك لا يريدك أن تسفك دماء الودان، لأنه نذر نذرا من زمان، قبل أن تولد. كان يصطاد في سفوح جبال «آينسيس» فزلقت رجله، ووجد نفسه معلقا بين السماء والأرض، فانتشله نفس الحيوان (الودان) ...» (2) فافت نفسه لحم الودان وأي لحم آخر، ونذر ألا يصطاده هو ونسله من بعده، وقد تكرر هذا الموقف مع «أسوف» بنفس حذافيره بعد ذلك، كأن روح الجبال تتوحد، وتعيد تقديم الحدث لمريدي المكان والراغبين في مواصلة التألف.

لقد تحولت العلاقة بين الأب وتلك الحيوانات إلى رباط مقدس، وحين كادت زوجته أن تهلك، وهي حامل بأسوف، اضطر أن يصطاد واحدا، ولكنه كان يصحو بالليل ويكي، ويقول: «إنه خان النذر، وستعاقبه روح الجبال على ذلك»، وقد كان، فقد وجد «أسوف» أباه وقد دق عنقه ووجد دناها بالقرب منه.

نفس الأمر يظهر ثانية، حين يتآمر الزائران «مسعود وقابيل» اللذان جاءا من الواحات القرية لصيد الغزال أو الودان، فقد كان «قابيل» شديد التعطش للحم، وخاصة الودان أو الغزال، ويرفض العجوز «أسوف» الابن أن يدلها على مواقع الحيوانات، فيربطانه، في صخرة عالية، وينطلقان بحثا عن الودان، ويتداخل الأسطوري بأن يجد «قابيل» أيدي أسوف تطوقانه قبل الصيد، وترميان به من فوق الجبل، وحين عاد صديقه «مسعود» يجد أسوف العجوز ميتا ومعلقا في نفس الصخرة وهو يبتسم ابتسامة الفوز. ومع الغزال، يسري قسم الأب والابن،

صطفت» التي تزخر بالكهوف والجبال، الأودية الجافة مثل وادي «متخذوش وآناسيس»، وفي الوقت ذاته تزدان جدران الكهوف بالرسوم الرائعة التي رسمها الإنسان الأول الذي استوطن تلك المنطقة، مما دفع المستكشفين والرحالة الأوروبيين إلى المجيء لتلك المنطقة، وحيدا دون أنيس أو امرأة أو قبيلة، ورث المنطقة بكل رحابتها، وقساوتها، ورث حبها، وعشق مخلوقاتهن عن أبيه الذي قضى حياته كلها مع أمه، أم «أسوف» بعدما انفصل عن قبيلته، لقد انطلق الأب «أيدي» بعدما هجر قبيلته، ليعيش في هذه الصحراء الواسعة، يصادق حيواناتها، ويبادل القوافل المارة الأغنام والماعز مقابل القمح والشعير، هذين هما طعامهم المفضل. وعكف على ابنه يعلمه معنى الحياة في هذا المكان الرحب، بأن يحيا بقلبه يتغافل عن الدنيا، ويعبد الله تعالى، ليس بينه وبين السماء من أجنحة، لقد قعد على ذاته يعلمها كيف تحيا وتتأمل.

وكان على ابنه أن يرث هذا، كما ورث العلاقة بكاملها مع عناصر المكان من حوله.

## المكان-الحيوان:

«الودان» أشهر الحيوانات التي تعيش في هذه البقعة، بعدما هربت من فتك الإنسان بها، ولأن لحمها طيب، فإنها دأبت على العيش فوق قمم الجبال، تخشى الإنس، لقد سأل «أسوف» أباه «أيدي» أن يصطاد إحداها، ليلتذ بطعمها، مثلما يفعل الصيادون، ولكن الأب يصمت، ومع إلحاح ابنه، يضطر إلى أن يخرج ليعلمه ولكن دون فائدة،

شخص معدودة، فالواقع المكاني بقساوته ونتوء أحجاره تجعل البشر يهجرونه إلى الشمال، أو الواحات، وتجعل القادم يأنف التوقف ولو للحظات أمام تلك الجبال الوعرة، فلا نجد سوى أسرة «أسوف» الصغيرة: الأب والأم والابن، وهم في تسامرهم اليومي، والأب ينتظر عقاب روح الجبال، وقد حدث. ثم الأم تهيب بابنها الذي حذا حذو الأب في معافاة اللحم، ولو كان لحم الماعز، وحين يشتد الجذب بها تستنجد به أن يبادل بعض القوافل ليحصل على الحبوب، يكتشف أسوف أنه لا يعرف الحوار، إنه يخشى الإنس، فلم ير منذ ميلاده سوى والديه. وضع الماعز والخراف في طريق القافلة وانزوى وراء الصخور خوفاً، فتتوقف القافلة وتضع أكياس القمح والشعير، تلك كانت لغة التجار آنذاك، ثم يعود لأمه فتحمد الله بأنه لم يعد مدبلاً.

و حين يهطل السيل، وكان «أسوف» فوق الجبل، يتعرض لنفس موقف أبيه مع الودان، ولم يستطع العودة لكهف أمه، إلا بعد أيام... وحين عاد، لم يجدها، بل وجد آثارها موزعة في أجزاء، لقد جرفها السيل، إلى الوادي... تتبع بقاياها، وجعل عند كل قطعة من جسمها الممزق قبراً.

إنه المكان بكل عنفوانه، يأخذ الأب، فيتحطم فوق نتوءات الصخور، معتقداً أن روح الجبال كانت تترصده، وها هي الأم التي استسلمت لفلسفة الأب المكانية، تغدو مدفونة على امتداد المكان، من أعلاه لأسفله، في خمسة قبور أعدها ابنها، لتشهد أن المكان يمنح ويأخذ، وحين يأخذ، يأخذ أي شيء، وبقي الابن وحيداً. ويلوح على السطح المكاني «مسعود»

فلم يجعل «أسوف» أحداً يقترب من قطعان الغزلان، رغم تسابق البدو والصيادين عليها.

إن أيراد «الودان والغزلان» في السياق الروائي، ليس لأنهما مستقلان عن المكان على اعتبار أنهما كائنات حركية، بقدر ما يغدوان من العناصر التي تعطي خصوصية للمكان، وتشكل مفتاحاً من مفاتيح التوحد والإخلاص بين الأب والابن وهذا المكان بكل عناصره ومخلوقاته، فنحن إزاء مكان حركي أو حركة مكانية، وكلاهما يسبح في الفضاء الصحراوي الواسع.

إن المفهوم المكاني هنا يتخطى الحدود التقليدية التي تنكئ على أن للمكان طبيعة ثابتة، بل تجعل المكان كلا واحداً، بسكونه وديناميته. وها هو الأب يحكي عن هذا التوحد، حين كان يقص على ابنه بدء الخليقة في الصحراء، قبل قدوم الإنسان الشرير. لقد غضب الإله على المتحاربين من الحيوانات على الأرض فد: «جمدت الجبال» في «مساك صطفت»، وأوقفت تقدم الرمل العنيد في حدود «مساك ملت»، فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان، وتحاليت الجبال من جهتها ودخلت في الودان، منذ ذلك اليوم أصبح الودان مسكوناً بروح الجبال» (3)

العبارة الأخيرة في هذه الفقرة، تجسد المكان المتحرك، وتعطينا مفاتيح الفهم المكاني أو اليقين بالمكان ومهابته الذي ترسخ في وجدان الأب، وكيف أنه يفسر ويفلسف الأشياء من حوله ويبحث في ميتافيزيقا المكان.

**المكان- الإنسان:**

لا تطالعنا في مسرح الرواية سوى

مكانها وتغيب، أما هو (القلب) فيبقى ثابتا حتى الصباح».

وهكذا كان الأب «أيدي» يجلس ابنه أمامه يلقنه الفاتحة والإخلاص، ويقول له بعدما حفظ السورتين: «عليك بقلبك، ماذا ينفع ابن الصحراء إذا أضاع قلبه؟» (4)

بهذا عاش «أسوف» ينظر لما حوله، يرى هؤلاء السائحين ويفرقهم بكونهم «نصارى»، فيجعل الإسلام هو المعيار لكل عقيدة تخالفه، وهو وسيلة التغير بين الناس.

وحين يتعاون «مسعود وقابيل» ويغصباه على أن يخبرهما عن مواقع الودان والغزلان، يأبى، ويردد: «سمعت أبي يقول، إن ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب» (5) في تناص من مقولة الرسول (صلى الله عليه وسلم) المعروفة، وهي تبين معنى الزهد الذي كان يحيا به الأب، وفهمه الابن، ولم يفهم «قابيل». ويظل «أسوف» يرددها، ويموت وهي علي شفثيه، ويجدها قابيل وهو يموت ترن في أذنيه، التراب يرمز لمفهوم مكاني، عنوانه البساطة، فمن التراب تنبت الحياة، وفيه تدفن الأجساد، وتمتلئ به الأجواف، فمن وعلى التراب يحيا الإنسان.

وحين يسعى الضابط الأمريكي «باركر» الذي يبحث عن فلسفة تعي الأمكنة كلها، وتجعله يفهم ويهضم في ذاته الكون والأحياء، تكون الفلسفة القادرية (نسبة إلى عبدالقادر الجيلاني)، لقد تناقش مع أحد شيوخها فقال له: «خلافنا معكم يا معشر المسيحيين يكمن هنا. أنتم تقولون إن المسيح هو الله وتحصرون جلالته في مخلوق واحد، في حين نرى أنه موجود في كل الناس،

وزميله «قابيل»، والأخير متلهف على اللحم، أتى وراءه، إنه لا يعرف النوم والراحة بلا لحم، هل يعيدنا إلى طفولة الإنسان؟ حين قتل قابيل أخاه، فقد كان أيضا متعطشا للدماء. مسعود عند ميلاده، فقد أبويه، فأسقطته خالته دم الغزال، فتنبأ له أحدهم بأنه سيأكل اللحم النيء، وقد كان. وسار وراءه أينما كان، وقتل أسوف لأنه لم يده له على أمكنة الودان أو الغزلان. وانطلق بحثا عنهما، حتى عاقبته روح الجبال، المكان بارز في عقاب كل من يخالف قانونه، أما هؤلاء الزوار الذين كانوا يأتون لمشاهدة الطفولة البشرية، المرسومة على جدران الكهوف، التي تصور علاقة الإنسان بالصحراء القاسية حوله، حين اخترع الطوطمية (عبادة الحيوان أو تأليه بعض الحيوانات)، فهم يحاولون قراءة الإنسان حين كان يخشى المكان / الطبيعة، ويعيد صياغة مفرداتها منذ القدم، حتى تستسلم له وتحنو عليه.

### العقيدة واليقين:

أمام هذا الجبروت المكاني، الذي يحيا فيه وعليه هؤلاء الأفراد، ليس أمام الأب سوى البحث عن خالق يحميه، ويلوذ به، وكان الدين محورا في حياته، يربي ابنه على آياته... متخذا من المفردة الدينية «القلب» وسيلة لفهم الحياة والأحياء. «القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس».

أما لفهم الفضاء المكاني الرباني المحيط فيقول «القلب» (أيضا) هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا، كما يهتدي التائه في الخلاء بالنجم، كل النجوم تتحول وتنتقل وتبدل

نبتت أيضا في خلوات بالصحراء، وإلى تلك الأرض جاء «باركر»، ليحيا ويحاول أن يفهم كيف استوعب القادريون المكان الممتد في قلوبهم.

## المكان - اللغة:

الحضور المكاني الطاعي، بصفته الأساس والمحرك جعل الكاتب يجنح إلى الوصف في السرد بالعبارة التي تهدف إلى إيصال أكبر كم من الوصف للمشاهد المكانية وهذا في المقاطع الأولية، حيث يستلزم السرد من الكاتب أن يغوص بنا في دقائق الوصف، بشكل يقترب من الحسية الممتزجة بالوصف المكبر للجزئيات المكانية... يطل الكاهن محفورا في الحجر الصلد، واقفا في قامته الطبيعية، بل يبدو أطول وأضخم من قامته الإنسان الطبيعية، ينحني قليلا نحو الودان المقدس الذي يفوق الودان العادي حجما» (7) فالقارئ الوالج منذ المطالع إلى عالم مكاني جديد وغريب، حيث الإبحار في جوف الصحراء الكبرى، وبحور الرمل والجفاف الذي يحيط بالكائنات الميعشة فيه.

ولكن تزداد اللغة تجريدا كلما اقترب البناء من الذاتية، حيث يفصح الأسلوب بمفردات بسيطة عن مكنون الذات، يقول الأب لابنه: «أجاور الجن ولا أجاور الناس، أعوذ بالله من شر الناس» (8)، فهو يبرر عزلة المكانية، وتناثيه عن البشر، ويشي بأحاسيس الإنسان عن تلك المخلوقات المبهمة التي تتناقلها الألسن منذ القدم، وهي لا تتواجد - كما هو متوارث - إلا في الفضاءات حيث يبتعد البشر.

اللغة السردية محكمة الوصف، رائعة

بل في كل الكائنات، ديننا أعدل من دينكم» (6) وفقا لهذا فإن استحضار الله تعالى بالإيمان به - جلّ وعلا - يكون من حق من يجعل جسده (كمكان ومادة) متحرلا من كل أدران الدنيا، عامرا بالإيمان.

## تقنية الحركة المكانية:

وجه المفارقة في بناء تلك الرواية أن الأبطال يتزاحمون على المسرح، يتعاركون، كأنهم كلهم أبطال أساسيون، لم نر شخوصا ثانوية، تظل في الخلفية إلا نادرا، ولم يستأثر الأب ولا الابن ولا الزائرون بتحريك الأحداث من خلالهم، بل المكان هو المحرك والدافع الأساسي سواء للرحيل عنه أو القدوم إليه، فالمسرح المكاني واحد، والوجوه تتعدد، ويعمد المؤلف - عبر تقنيات الارتداد والمزج بين الأسطوري والواقعي، بالسرد الحوارية الذي يتبنى ضمير الغائب، ولكننا نشعر كأنه ضمير الأنا، فالشخصيات في متناولنا، تشدنا إلى عنفوانها ولهاثها. تبدأ الرواية بأسوف في هرمه يستقبل الزائرين السائحين، ثم يرتد السرد إلى الأب والأم، ليظلا يشغلان مساحة ممتدة، تبدأ من الجذور ومن القبيلة، وتنتهي بالمكان الجديد وميلاد أسوف. ويموت الأب، وتظهر الأم وحيدة تتأمل وليدها الذي عاف اللحم وعاف الناس، وتعرج بنا إلى مسعود وقابيل متتبعين تاريخ الدم في قلب «قابيل»، منذ ولادته وعيشه بين أهالي الواحات، وتنتهي بشخصية الكابتن «باركر» الضابط الأمريكي الذي يعشق المكان الصحراوي، ويعشق الصوفية (حسب الطريقة القادرية) وهي طريقة



من تقلبات المكان بالإنسان وتصبح  
العلاقة من التعاضد أكثر من التفرق.



لقد سعى الكاتب إلى إيجاد نوع من  
العلائقية التي تجمع أطرافا وأشخاصا  
متعددين في مشاربهم، ونزعاتهم  
الإنسانية، في بناء يتقارب مع جو  
أسطوري، إلا أن أبرز ما يطفو على تلك  
العلائقية، دخول المكان كنسق تجميعي،  
أو بالأدق كبطل حاضر غائب يحرك  
البشر من فوق مسرحه، ويبقى هو  
ويبقينا معه مشاهدين متفرجين.  
فالنسق المكاني بصفته علاقة، هو أحد  
العناصر التي تتداخل في الحكي من  
القدم في الأساطير، لتصنع الأجواء التي  
تكشف الإنسان.

في تجاور وتتابع الجمل، وقد نلمس  
الحوار يتم بمستوى لغوي واحد، فلا  
نرى اختلافا وتعددا في شكل وتركيب  
كلمات الحوار، فالألب البدوي كأنه  
فيلسوف يكون العالم ويعبر بلغة  
الفلاسفة، التي لا تتفق مع الواقع اللغوي  
المعاش في تلك البقاع، ولا نجد خلافا في  
اختيار كلمات الحوار بين أسوف وبين  
قابيل، فالمستوى الحوارى واحد.

## المكان والزمان:

ينزوي الزمان على امتداد الرواية،  
ويتقافز تساؤل منذ البدء عن زمنية تلك  
الأحداث، إلا أن إشارات تأتي في ثنايا  
الأسطر، حيث الزمن الحادث وقتما كان  
الإيطاليون يسيطرون على ليبيا، ثم  
ينزوي الزمن الواقعي، بعدما أطلق خيالنا  
في تكوين شكل الصحراء آنذاك، وكيف  
كان المحتل يحتجز الأهالي والقبائل في  
معسكرات سلكية كبيرة، ويبقى الزمن  
الروائي، هو الذي يطم ويختصم نفسه  
تبعاً لعلاقة الأبطال بالمكان، سواء عندما  
تغضب الطبيعة عليهم أو يحلو لهم المقام  
فيها، وفي جميع الأحوال، فإن اللحظات  
تذوب في السنوات، وتنعاش مع أسوف  
وقت ميلاده وفي أيام عجزه وموته،  
ونرى تقلبات الأفكار بالضابط «باركر»  
وهو يهيم في متهات الفلسفة البوذية ثم  
الإسلامية، ولا نشعر سوى بامتدادات  
الزمان، الذي يجرفنا معه، والحقيقة التي  
تكمن وراء علاقة الزمان بالمكان أننا «في  
بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا  
من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه  
هو تتابع تثبيطات في أماكن استقرار  
الكائن الإنساني الذي يرفض  
الذوبان» (9)، وبذلك يظهر الزمان كجزء

## الهوامش:

- (1) إبراهيم الكوني، (كاتب  
ليبي)، نزيف الحجر، ط 3، 1992،  
دار التنوير ودار تاسيلي للطباعة  
والنشر، بيروت، لبنان.
- (2) ص 49.
- (3) ص 26.
- (4) ص 23.
- (5) ص 105.
- (6) ص 118.
- (7) ص 8.
- (8) ص 24.
- (9) غاستون باشلار. جماليات  
المكان. ترجمة: غالب هلسا، ص  
39، المؤسسة الجامعية للدراسات،  
بيروت 1984.

• الكويت/ حصاد الرابطة

# التصوف نظرية وتطبيقا

محاضرة الأستاذ الشاعر والأديب: خالد سعود الزيد

تقديم بقلم: الاستاذ عبد الله خالص  
من الحقائق المؤكدة، في مجال الدراسات النقدية الحديثة أن الأدب هو استيعاب الشعور الإنساني في مختلف حدوده وأبعاده، بالتعبير الفني الجميل، الذي يكشف أعماق التجربة النفسية، التي يعانيها الأديب، وينقل كافة عناصرها إلى المتلقي في إطار مؤثر رائع.

وعلى هذا يمكن القول إن الحياة الروحية في تاريخ الإسلام، قد لعبت دورا عميق الأثر، في خلق اتجاه أدبي له سمات ومميزات خاصة، أضافت إلى تراثنا الأدبي جانبا ضخما فسيح الأرجاء، يتشكل بقيمها وأهدافها، وينبثق في شكله ومضمونه من تجاربها الوجدانية العميقة التي هي خلاصة صراع بين الروح والجسد، ونهاية معركة بين الحق والباطل..  
ذلك لأن التصوف الإسلامي يعتبر

وهو أحد المؤسسين لرابطة الأدباء،  
سبقت عطاءاته قبل إنشاء رابطة الأدباء  
في الصحافة والإذاعة.

بدأ رحلة العطاء الأدبي في سنة 1961  
حيث ألف كتابه الأول الأمثال العامة.  
- ثم أخذ في الكتابة لتأريخ الأدب  
في الكويت وأثمرت جهوده في  
المرجع الكبير:

أدباء الكويت في قرنين..  
الجزء الأول صدر في 1967  
الجزء الثاني صدر في 1981  
الجزء الثالث صدر في 1982  
- خالد الفرج حياته وآثاره - صدر  
في 1969.

- عبدالله سنان - دراسة ومختارات  
من شعره بالاشتراك مع الدكتور  
عبدالله العتيبي ط 1981.  
- صلوات في معبد مهجور - ديوان  
شعر 1970.

- الكويت في دليل الخليج - السفر  
التاريخي 1981.  
- قصص يتيمة في المجلات الكويتية  
1982

- مسرحيات يتيمة في المجلات  
الكويتية 1982  
- سير وتراجم خليجية 1983  
- شيخ القصاصين الكويتيين فهد  
الدويري 1984

- كلمات من ألواح - ديوان شعري 1985  
- الشاعر محمد ملا حسين - حياته  
وشعره 1987

- فهرس المخطوطات العربية في  
مكتبة خالد سعود الزيد بالاشتراك مع  
الأستاذ عباس يوسف الحداد 1990  
- بين واديك والقرى - ديوان شعر  
1992

تجربة من أخصب التجارب النفسية  
والوجدانية التي أمدت أدبنا العربي  
شعره ونثره بمادة خصبة، وأغنت  
جوانبه بذلك اللون الممتع، الذي يشرق  
بصفاء النفس الإنسانية، حينما تحطم  
أغلال الجسد، وتتحرر من عبودية  
المادة، وتتسامى إلى عالمها الأمثل، الذي  
يشرق بنور الحق والطهر والجمال..

ولقد شهدت الحياة الإسلامية في  
مختلف مراحلها، ألوانا من الحياة  
الروحية، التي كان يتسم كل لون منها  
بطبيعة المرحلة التي يعيشها، ويشير إلى  
مبلغ ما وصلت إليه من انفعال، بعناصر  
الثقافات الجديدة التي كانت تتضح  
ملامحها، كلما نضجت حركة التفاعل  
الثقافي بين العرب وغيرهم. لذلك، فإنه  
من الملاحظ أن التصوف الإسلامي  
بمفهومه العلمي الدقيق لم يظهر إلا في  
آخر القرن الثاني الهجري، ولم تتحدد  
معامله بوصفه ظاهرة نفسية ترتكز على  
أسس أخلاقية وفلسفية إلا في القرن  
الثالث الهجري حيث بدأت ملامح  
الثقافات الأجنبية تأخذ طريقها إلى  
التفكير العربي الإسلامي..

ولقد سبق التصوف الإسلامي قبل  
أن يصل إلى هذه الصورة، بألوان أخرى  
من الحياة الروحية، تمثلت في وجود  
طائفة من المتعبدين والزهاد الذين مهدوا  
الطريق أمام الحركة الصوفية المنظمة  
التي نضجت بعد ذلك عبر التطور  
التاريخي على يد ذي النون المصري،  
والحلاج والغزال ومحي الدين بن عربي  
وعمر بن الفارض وغيرهم.

الأستاذ خالد سعود الزيد ظاهرة  
أدبية متقدمة في مكتبتنا الأدبية،  
ومرجعية للبحث العلمي الأدبي،  
ورمز وطني نفتخر به..

يعبدونه، لقد أشربوا في قلوبهم العجل،  
وتصوروا كلمة (أشربوا).

وقام الأسينيون - وهم فرقة من  
اليهود - يتلمسون الحقيقة و يبحثون عن  
دين أبيهم إبراهيم، ويطلبون المخلص،  
وجاءهم المخلص إنه (عيسى) عليه  
السلام، وما هي إلا فترة وجيزة حتى  
صار دين المسيح هو دين (بولس) وهو  
الدين السائد اليوم، وقالوا إن محمدا بدل  
اسم (يسوع) وجعله (عيسى) ولم  
يتبينوا الرشد.

قال لي صاحبي (سابا): إن مما  
دفعني إلى العجب، هو كيف أن محمدا  
عليه الصلاة والسلام استبدل باسم  
يسوع عيسى.

وقال لي: قد رحت أبحث عن سر هذه  
التسمية حتى وجدتها، لقد كان عيسى  
وأمه ويحيى ووالده وآل عمران جميعا  
من الأسينيين الذين يبحثون عن  
المخلص.

جاءهم رجل يسعى تحت اسم  
(يسوع) لقد كان عيسى إيسينيا ومنه  
أعطى محمد هذا الاسم الجميل لعيسى،  
وعلمت أن محمدا رسول الله لا ينطق عن  
الهوى، قلت لصاحبي سابا: هل أزيدك  
كلمة. إن المسلمين ينتظرون عيسى كما  
تنتظرونه، يؤمنون به والمهدي معا، لذا  
ما اختار محمد هذا الاسم عبثا ولكن  
ليكون عيسى عساه ورجاه.

وقد يأتي بثوب لا يلائم اليهودية ولا  
المسيحية ولا المسلمين لأنه ثوب سيشمل  
الجميع تحت رعايته ورعاية المهدي، إنه  
معنى يقوم في الناس لا مبني، قلبا لا  
قالبا، يوم يقوم الروح وإنه لعلمٌ للساعة  
(الزخرف - آية 61).

وغضب أبرهة على العرب وجاء  
بجيشه يتقدمه فيل، جاء وقد أقسم

- الشجرة المحمدية تأليف محمد  
الجواني (تقديم وتعليق أ. خالد)  
- أدب الرحلات الكويتية.

## التقديرات

\* هو أول أديب حصل على جائزة  
الكويت في الآداب لجهوده ودوره الكبير  
في التأليف لتاريخ الحركة الأدبية  
والفكرية في الكويت.

\* في عام 1982 حصل على جائزة  
معرض الكويت الثامن للكتاب العربي  
عن كتابه أدباء الكويت في قرنين.

\* في 1984 فاز كتابه فهد الدويري  
شيخ القصاصين كأحسن كتاب في  
معرض رابطة الأدباء.

\* نال شهادة التقدير من مؤسسة  
الكويت للتقدم العلمي، نظرا لجهوده في  
التأليف الأدبي في 23 / 10 / 1984.

\* والتقدير الكبير هو الذي ناله وناله  
من الجمهور من القراء، من الباحثين  
وطلاب العلم والمعرفة.

## التصوف نظرية وتطبيقا

وتلفتت عيني فمذ خفيت  
عني الطلول تلفت القلب  
وتلفتت بنو إسرائيل تبحث عن دين  
أبيها (إبراهيم) وقد تهدم معناه، تبحث  
عن الحقيقة بعد أن فرطت في هذه  
الحنيفية السمحاء، فسامهم آل فرعون  
سوء العذاب، يذبحون أبناءهم  
ويستحيون نساءهم وفي ذلكم بلاء من  
ربهم عظيم.

وجاءهم المخلص إنه (موسى) عليه  
السلام، وما إن عبر بهم البحر قبل أن  
تجف أقدامهم عبدوا العجل ومازالوا



أبا العلاء المعري حيث قال :

**جلوا صارما وتلوا باطلا**

**فقالوا: صدقنا، فقلنا: نعم**

وتلفتت قلة من الناس وصاروا  
يبحثون عن الحقيقة، عن الحنيفة دين  
محمد، لقد وجدوها بزهدهم في هذه  
الدنيا.

وصرخ الحسن البصري لقد ادخروا  
المال خوفا من نكبات الزمان، وجور  
السلطان، وما علموا بأن سلطان رب  
الأرباب أكبر، وهم يرددون الحقيقة  
الأزلية التي أعلنها رسول الله محمد  
صلى الله عليه وآله وسلم: إن الله أكبر.

ومشى الزهد في الناس حتى جاء  
القرن الثاني فتشكل لهذا الزهد منهج  
وجماعة، وتشكل لهذا المنهج مصطلح  
تنامي عبر العصور، وتشكلت هذه  
الجماعة إلى جماعات. لكل جماعة  
شيخهم وطريقتهم، وعرفنا من هؤلاء  
الزهد الذي صار فيما بعد تصوفا له  
نظرياته، وله طرائقه التي تؤدي كلها إلى  
الله. ﴿ولله ما في السموات والأرض  
وإلى الله ترجع الأمور﴾ (آل عمران -  
الآية 109).

وصار التصوف بعد القرنين السابع  
والثامن الهجريين شكلا لا مضمونا.

وتلفتت قلة من الناس تبحث عن  
الحقيقة، عن الحنيفة، عن عيسى، عن  
المهدي، عن دين محمد الذي بدأ غريبا  
وسيعود غريبا كما بدأ.

لقد جاءت الروحية بجلابها الجديد  
لتعطي الإسلام وأهل القرآن فهما  
روحيا جديدا، فهما محمدي النسيج،  
يعيد الحقيقة إلى نصابها.

﴿لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب  
والمشركين منفكين حتى تأتيهم البينة﴾  
(البينة - الآية 1).

ليهدمن قبلة العرب، وتسامعت قریش  
بقدوم الفيل وصاحبه، ولأذت  
بالشعاب، ومعهم عربية تحمل طفلا  
يتيما، فحمى الله بيته ببيته، وهُزم  
أصحاب الفيل ﴿ألم تر كيف فعل ربك  
بأصحاب الفيل﴾ بلى، لقد رأى، ولقد  
رأى من آيات ربه الكبرى.

وتلفتت قلة من العرب تبحث عن دين  
أبىها إبراهيم، لقد تهدم البيت في معناه  
ولم يبق إلا مبنى يرمز إليه. إنه البيت  
العتيق، يطوف به الناس، وهو ينكرهم،  
إنه لا يعرفهم ولا يعرفونه، لقد ابتعدت  
العرب عن دين أبىها إبراهيم، وتفرقت  
هذه القلة في البلدان يلتمسون الحنيفة  
دين أبىهم إبراهيم، فتنصر بعض وتهود  
بعض، وبقي زيد بن عمر بن نفيل لم  
يدخل في يهودية ولا نصرانية وفارق  
دين قومه، واعتزل الأوثان والدم  
والذبائح التي تذبح عليها، ونهى عن قتل  
المؤودة، وقال: أعبد رب إبراهيم، هكذا  
يروى ابن هشام في سيرته. وكان يقول: اللهم لو أني أعلم أي  
الوجوه أحب إليك عبدتك به ولكني لا  
أعلمه، ويقول ابن إسحاق: إن رسول  
الله صلى الله عليه وسلم قال: إنه يبعث  
أمة وحده.

وجاء محمد وبعث بالحنيفية دين أبىه  
إبراهيم، وما إن انتقل محمد عليه  
الصلاة والسلام إلى الرفيق الأعلى حتى  
كان السراج سراج الهدى قد عم الأرض،  
وتقهقرت من دونه جيوش الظلام،  
وتوافد على الناس خير الأرض كله،  
فاخترقت جيوش الظلام أفئدتهم، لقد  
قتلوا عمر وقتلوا عثمان وقتلوا علياً،  
وصار الناس على دين معاوية (من قبل  
فهذا ومد إصبعه إلى كيس المال، ومن  
أبى فهذا ومد يده إلى السيف) ورحم الله

يقول ابن عربي: «حتى تأتيهم البينة أي الحجة الواضحة الموصلة إلى المطلوب، لقد كانوا يختصمون قبل محمد حتى جاءهم محمد بما لا تهوى أنفسهم، كما هو شأن الناس الآن، وحال هؤلاء المتعصبين من أهل المذاهب المتفرقة وانتظارهم خروج المهدي في آخر الزمان، ووعدهم على اتباعه، متفقين على كلمة واحدة، ولا أحسب حالهم إلا مثل حال أولئك إذا خرج، لأن كل فرقة بل كل شخص توهم أنه يوافق هواه، ويصوب رأيه، لاحتجابه بدينه، فلما ظهر خلاف ذلك، ازداد كفرا وعنادا وضغينة وحقدا».

لقد جاءتهم البينة فلم يتبينوها، لقد ظنوها شخصا يستطيعون قتله والتخلص منه، لكن هذه البينة قد جاءت اليوم فكرا، إن عيسى يمثل الروح، وإن المهدي موجود في كل نفس بشرية ﴿إن الله يهدي لنوره من يشاء﴾ فأطلقوا عقولكم من عقالها، وقلوبكم من أسر ماديتها.

سألت معلمي عن وحدة الوجود وعن وحدة الشهود وقد ضاق صدري فيما قالوا، فأجابني بكلمة أشرق بها أرض ذاتي. قال لي: وجود من يا ولدي وشهود من؟

ما في جبة الكون غير الله، لقد هبط جبريل على جبل حراء والجبل يتحرى ليلة الميلاد، ليلة القدر بكلمة «اقرأ» لقد هبط جبريل من السماء إلى سماء محمد ليقول له: فاعلم إنه لا إله إلا الله، إن الله علم، ﴿سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق﴾ (فصلت - الآية 53).

والضمير في «أنه» قد يعود إلى القرآن، وقد يعود إلى الإنسان الإنسان، وهل كان محمد عليه الصلاة والسلام إلا قرآنا يدب على قدمين؟ إذن لمن يعود الضمير، خبروني بأسماء هؤلاء إن كنتم تعلمون؟

خالد سعود الزيد

الخميس ٩ رمضان ١٤٢٠هـ

١٢ ديسمبر ١٩٩٩م

## حصاد الرابطة

# نشرة

### الناشر الكويتي: قضايا وهموم رابطة الأدباء في الكويت- ١٩ يناير ٢٠٠٠

مداخلة: أحمد الدين  
مدير عام دار قرطاس للنشر  
ورئيس تحرير مجلة «قرطاس»  
الثقافية

قبل أن نتحدث عن قضايا الناشر  
الكويتي وهمومه، لعله من المناسب أن  
نعرف من هو الناشر، ذلك أن هنالك خلطاً  
شديداً والتباساً وتداخلاً بين أطراف عملية  
النشر: «الناشر» و«الطابع» و«الموزع».

فالناشر هو المخطط والمنظم والمجمع،  
الذي يأخذ بزمam المبادرة والمغامرة في  
مشروع إنتاج الكتاب، يتسلم المخطوط من  
المؤلف ويراجعه ويهيئه ويدفعه إلى  
المطبعة، ويتولى تصحيحه وإخراجه ثم  
إيصاله إلى القارئ...، أما «الطابع» فهو  
«الصانع الذي يتسلم المخطوط من الناشر،  
ويقوم بعمليات الصف والطبع والتجليد  
وفقاً لتعليماته، فعمله يقتصر على تنفيذ  
طلبات الناشر، وواجبه يتركز في جودة  
الطبع، والمتابعة لمواعيد الإنتاج...»، في  
حين أن «الموزع» هو «الحلقة الأخيرة في  
صناعة الكتاب، فهو مروج، وعمله يتركز  
في توصيل الكتاب إلى القارئ وواجبه أن  
يهتم بإيجاد الكتاب أمام عين القارئ،  
وتوسيع وسائل العرض في المكتبات

ذات قيمة موجبة في حياة الفرد، فالكتاب جزء من اهتماماته، والمكتبة المنزلية جزء من مكونات بيته، والمكتبة العامة أحد أهم مرافق حيه أو منطقته يتردد عليها بانتظام... أما في بلداننا العربية، فنجد صلة الفرد بالكتاب ضعيفة، إن لم أقل منقطعة، والقراءة ليست عادة اجتماعية، بل تكاد الصلة بالكتاب تنقطع مع انتهاء سنوات الدراسة، وهي على مقاعد الدراسة تنحصر في الكتاب المدرسي المقرر، وفي البيت نجد أن المكتبة هي ذلك التكوين الخشبي، الذي يوضع فوقه جهاز التلفاز في صالة المنزل، وفي السوق نجد أن ما اصطلاح على تسميته «مكتبة» ليست هي مكان بيع الكتب، وإنما هي محلات بيع القرطاسية وأدوات الكتابة... هذا هو الفرق بين حال القراءة هناك وحالها في بلداننا!

ولا ألوم هنا الإنسان العربي أو القارئ العربي أو المؤلف والمبدع العربي، فالإنسان في بلداننا إما أُمي بائس مضطهد مقيم أو مهمش محروم أو مذل مخدوع... وكذلك هي الحال البائسة للمؤلف والمبدع، المستهدف بقيود التشريعات ورقابة الأجهزة ووصاية القوى الظلامية وضغوطها ونفوذ اخطبوط قوى الفساد وإغراءات ثقافة الاستهلاك... في ظل وضع كهذا ترى هل يحق لنا أن نلوم الإنسان العربي لانصرافه عن الكتاب وعزوفه عن القراءة؟!

على أي حال، فإن الانصراف عن القراءة يجعل سوق الكتاب في عالمنا العربي سوقا صغيرة محدودة ضيقة، ناهيك عن أن الكتاب سلعة بطيئة الحركة، وهذا ما يضع أمام الناشر العربي تحديا كبيرا، فما بالك بالناشر في بلد صغير

والمراكز الثقافية وأماكن التجمع العامة» (محمد عدنان سالم، هموم ناشر عربي، دار الفكر، دمشق: 1994).

وللأسف فإن قانون المطبوعات والنشر في الكويت لا يقدم تعريفا مهنيا محددا للمقصود بالناشر، وهذا نقص مطلوب تداركه.

وجراء هذا الخط والالتباس فإن وزارة الإعلام ووزارة التجارة والصناعة منحتا العشرات بل المئات من التراخيص لتأسيس دور النشر في الكويت، ولكن القليل منها يقوم بمهمة النشر فعليا!

ونتيجة لغياب التنظيم النقابي المؤسسي للناشرين الكويتيين، فإن الناشر الكويتي يمارس دوره في ظل غياب الأسس المهنية المنظمة لعملية النشر. وعندما تنتقل إلى القضايا، التي تواجه الناشر الكويتي والهموم، التي يعانيها نجد أنها القضايا ذاتها والهموم نفسها التي يواجهها الناشر في بلداننا العربية بعامة أو يعاني منها.

القضية الأولى والأهم هي قضية الموقف السلبي من القراءة في عالمنا العربي والانصراف عنها وعدم رسوخها كعادة اجتماعية، وهناك من المؤشرات الإحصائية ما يشير إلى أن حصة العالم العربي من مجمل الإنتاج العلمي للكتاب لا تزيد على الثمانية بالألف، وهي نسبة ضئيلة، ولا أقول متدنية... كما أنه وفقا لتقديرات الأستاذ على عقلة عرسان فإن نصيب كل 68714 نسمة من المواطنين العرب نسخة واحدة فقط من الكتاب في حالة طباعة 3000 نسخة، وهي المعدل المعتاد للطباعة في بلداننا العربية، بينما هي بعشرات الآلاف بل مئات آلاف النسخ في البلدان المتقدمة... ذلك أنه في البلدان المتحضرة نجد أن القراءة عادة اجتماعية



والاستثناء هو المنع... وانطلاقاً من الفهم المعكوس لهذه القاعدة فإن الكتب جميعاً ممنوعة إلى أن تُجاز، مما يستدعي تفحص الكتب جميعاً وعدم السماح بتداولها إلى أن يثبت أنها غير ممنوعة!

أما الكتاب المنشور داخل الكويت فلا يخضع للرقابة المسبقة ولكنه يخضع لرقابة لاحقة وفقاً لأحكام قانون المطبوعات والنشر، حيث تُودع نسختان من الكتاب لدى وزارة الإعلام، ويجري فحصه، ويمكن أن يتم تحريك قضية ضد المؤلف والناشر في حال وجود مخالفات واضحة لقانون المطبوعات والنشر، وللمحكمة في حال صدور حكم بالإدانة أن تحكم بمصادرة نسخ الكتاب المخالف وأن تقضي بالعقوبات المقررة في القانون.

وللأسف فقد شهدت الأشهر الأخيرة تقديم مجموعة من الكتب والناشرين الكويتيين إلى القضاء بتهمة مخالفة قانون المطبوعات والنشر.

ولئن كنا هنا لسنا في صدد مناقشة الأحكام القضائية، لثقتنا بنزاهة القضاء الكويتي وعدالته، ولكننا معنيون بالمطالبة بتشريع قانون جديد للمطبوعات والنشر يكون أكثر ديمقراطية وتوافقاً مع متطلبات كفالة حرية الرأي وحرية التعبير عنه وحرية النشر.

وبدءاً فإن المطلب الأول هو إلغاء عقوبة حبس الصحافيين والكتاب والمؤلفين والناشرين من مواد قانون المطبوعات والنشر، والاكتفاء بعقوبة الغرامة المالية والعقوبات التكميلية الأخرى غير المقيدة للحرية.

والمطلب الثاني هو تعديل المواد الواردة في باب «المسائل المحظورة نشرها» في القانون، التي تتسم بالعمومية وإمكانية التوسع في تفسيرها تفسيراً مطاطاً بل

القضية الأخرى التي يواجهها الناشر العربي هي مصاعب انتقال الكتاب العربي عبر الحدود، بدءاً بالقيود الرقابية المتفاوتة تشدداً وتسامحاً، مروراً بالعراقيل الجمركية، وانتهاءً بارتفاع تكاليف الشحن وضعف شبكة التوزيع، مما يعوق وصول الكتاب المنشور في بلد عربي إلى القارئ في البلد الآخر، ويحصر الناشر العربي في حدود سوقه القطرية.

وإذا ما توقفنا أمام قضية الرقابة وهمومها، فعلياً بداية أن نفرق بين الرقابة وبين الوصاية الحكومية على حق الفرد في القراءة والاطلاع... فليس هنالك بأس من وجود رقابة تجاه الكتب الإباحية غير ذات القيمة الفنية أو الأدبية وكذلك الكتب الحاضرة على التمييز العنصري والمثيرة للنزاعات الطائفية والداعية للحرب، ولكن هنالك فرقاً دقيقاً بين منع كتاب إباحي وكتاب آخر في الثقافة الجنسية، والأمر ذاته ينطبق على الفرق بين الكتب المثيرة للنزاعات المذهبية وبين الكتب الدراسية للمذاهب الدينية وتاريخ الأديان.

وبقدر اعتزازي كناشر كويتي بعدم فرض رقابة مسبقة على الكتب المنشورة داخل الكويت، إلا أن الأمر مختلف تماماً في حال الكتب المنشورة خارج الكويت والواردة إليها، حيث أصبحنا خلال السنوات الثلاث الأخيرة نعاني التعسف الرقابي أكثر مما نعاني تشدد المقاييس الرقابية، وهذا التعسف يتم تحت تأثير الابتزاز السياسي الذي يمارسه نواب الأحزاب الدينية، ناهيك عن أن الرقابة تنطلق من قاعدة مخالفة للمنطق، فهي تقتصر أن الأصل هو المنع والاستثناء هو الإباحية، بينما الأساس الفقهي والقانوني المعروف يقوم على أن الأصل هو الإباحة

التعسف في تأويلها.

والمساندة، ونقترح تأسيس صناديق للنشر لتمويل نشر بعض الكتب والإصدارات الجادة ذات التكلفة العالية أو التي يصعب تسويقها.

ومن بين همومنا كناشرين ذلك «الفولكلور» السائد عن ارتفاع أسعار الكتب، ذلك أننا لو أجرينا مقارنة بين أسعار الكتب في الغرب وأسعارها في بلداننا العربية لوجدنا أن مستوى أسعار الكتاب العربي منخفضة بصورة واضحة، رغم الحجم الكبير لما يتم نشره وكذلك حجم الطلب على الكتب في الغرب، على عكس حال الكتاب العربي، الذي يعاني انخفاض كمية ما يتم نشره من نسخ وضيق السوق ومحدودية الطلب!

وعلىنا أيضاً أن نأخذ بالحسبان تكاليف نشر الكتاب، بدءاً من حقوق المؤلف والمترجم، مروراً بكلفة عمليات ما قبل الطباعة من تنضيد وتصحيح ومراجعة وإخراج وكذلك كلفة عملية الطباعة ذاتها، وانتهاءً بنسبة الحسم المقررة للموزع، وللمكتبات باعتبارها منافذ لبيع الكتب، التي تصل إلى نصف سعر الغلاف... وأخيراً احتساب حقوق الناشر، الذي وظف خبرته وجهده وأمواله في عملية النشر وينتظر في المقابل عوائد مناسبة... ومن هنا فإنني أرى أن الحديث عن ارتفاع أسعار الكتب في بلداننا العربية «فولكلور» لا أساس موضوعياً له!

القضية الأخيرة، التي أشير إليها هنا هي قضية العلاقة المتبسة بين المؤلف والناشر، التي يفترض أن تحكمها اعتبارات الشراكة في حقوق الملكية الفكرية والعلاقة التعاقدية المقتنة، وهي علاقة كثيراً ما تبدو في عالمنا العربي ملتبسة ومحل تساؤل واتهام! فهناك اتهامات يطلقها بعض المؤلفين

كما نطلب تثبيت النص القانوني الوارد في المادة 122 من قانون الجزاء في قانون المطبوعات والنشر، الذي يوفر الحماية القانونية المطلوبة للباحث والكاتب والمؤلف والمحاضر والصحافي من التعسف في تأويل بعض العبارات المجتزأة من سياقها في الكتابات والمؤلفات والمحاضرات المتصلة بالأديان والعقائد الدينية، وكذلك تثبيت الفقرة الأخيرة من المادة 204 من قانون الجزاء في قانون المطبوعات بشأن عدم تجريم نشر الأعمال الفنية ذات الموضوعات التي يحاول البعض التوسع بتفسيرها على مقاصد جنسية!

كما نطلب أن يُحصر نطاق التقاضي في مخالفات قانون المطبوعات والنشر في هذا القانون وحده، وعدم قبول قضايا الحسبة، التي يحركها البعض ضد الكتاب والمؤلفين والناشرين، بحيث يُحصر الأمر في هذه القضايا في وزارة الإعلام كجهة اختصاص وفي ذوي الشأن المباشر في حالات الإساءة الشخصية.

ومن همومنا الأخرى كناشرين كويتييين تلك المزاخمة الحكومية لنا في مجال النشر حيث تتولى جهات حكومية أعمال نشرها الخاص، كما هي حال مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت على سبيل المثال، الذي قرر إنشاء دار نشر وتوزيع خاصة به، في الوقت الذي تتجه فيه الدولة نحو سياسة الخصخصة!

ونحن كناشرين كويتييين لا نطلب تقديم مساعدات مالية حكومية مباشرة، ولكننا نطلب أن تنظر الدولة وأن ينظر المجتمع الكويتي إلى النشر ليس باعتباره نشاطاً اقتصادياً فحسب، وإنما باعتباره بالدرجة الأولى وظيفة اجتماعية تستحق التشجيع

تعاقدا وشروطا.

ختاما، هذه بعض قضايا الناشر الكويتي وهمومه عرضتها أمامكم، والأمل أن تجد منكم التفهم.

### مداخلات:

أثارت ورقة عمل الأستاذ أحمد الدين كثيرا من الأسئلة والتعقيبات والمداخلات التي شارك فيها عدد من السادة الحضور، حيث توقف الدكتور خليفة الوقيان عند ظاهرة «العزوف عن القراءة» مقترحا أن نوليها العناية للكشف عن أسبابها والبحث عن السبل المناسبة للحد منها من خلال الترويج المناسب للكتاب وأسلوب عرضه وفتح الحدود أمامه وتوسيع منافذ بيعه وتخصيص الدعم المناسب له.

كما أشار الأستاذ عبد الله خلف (أمين عام رابطة الأدباء) إلى الأساليب الملتوية التي يلجأ إليها بعض الأكاديميين بالاتفاق مع دور النشر لترويج كتبهم وفرض شرائها على طلبتهم في الجامعة.

وبهذا الصدد اتهم الدكتور نادر القننة الناشرين بالجشع مبينا أن الناشر تحول إلى صاحب دكان... كما شارك في الحوار الأستاذ الشاعر يعقوب الرشيد داعيا إلى إقامة تظاهرات خاصة بالكتاب مثل حفلات التوقيع وغيرها مما يساعد على ترويجه والدعاية له بالشكل المناسب.

ونوه الأستاذ محمد يوسف إلى منافسة الأنترنت والكتاب الإلكتروني للكتاب المطبوع، وقد رد الأستاذ أحمد الدين عن التساؤلات التي أثيرت مما أغنى الحوار في هذه الندوة الهامة. ووجه في النهاية الشكر لرابطة الأدباء داعيا إياها إلى إعداد برنامج تلفزيوني خاص بالتعريف بالكتب الصادرة لشد الانتباه إليها وإثارة الحوار حولها.

ضد الناشرين، أبرزها تهمة استغلال المؤلف وغبن حقوقه، وتقصير الناشر في توزيع الكتاب!

ولست هنا في صدد نفي وجود بعض ممارسات منافية لاشتراطات مهنة النشر وأخلاقياتها، ولكنني أعارض تعميم الاتهامات... فأغلبية الناشرين ملتزمون باشتراطات مهنة النشر وأخلاقياتها، وهناك عقود مكتوبة وموقعة بين المؤلف والناشر تحكم علاقتهما وتحدد كيفية حصول المؤلف على حقوقه والكمية المطبوعة من الكتاب ومدة العقد.... وعند وقوع خلاف في تفسير العقد أو تنفيذ بنوده فإن القضاء هو المرجع الفصل في هذا الخلاف، ولا معنى لتراخي المؤلف في الدفاع عن حقوقه ومصالحه عندما تتعرض للانتهاك، اللهم إلا إذا كانت التهمة غير ذات أساس!

أما التهمة الأخرى المدعاة حول تقصير الناشر في توزيع الكتاب فلا أساس منطقي لها، إذ إنه من مصلحة الناشر أن يبيع أكبر عدد من نسخ الكتاب وليس العكس... وعلينا أن نتذكر أن الناشر عندما يتبنى نشر كتابه، فإنه يتخذ قراره بناء على تقديرات قد تصيب وقد تخطئ حول القابلية التسويقية للكتاب، وهو يجازف عند نشره الكتاب بأمواله ويستثمر فيه جهده المهني وخبرته، وبالتالي فإنه أكثر الأطراف خسارة وتضررا عندما تتكسد نسخ الكتاب في المخازن ولا تجد من يقبل على شرائها!

ويبدو أن بعض مؤلفينا يستأوون من تدني مبيعات كتبهم، ولا يجدون لذلك تفسيراً سوى تقصير الناشر في توزيع الكتاب!

وقد آن الأوان لإزالة الالتباس في العلاقة بين الناشر والمؤلف ووضوحها

حدث الشهر الأدبي في مصر..

# الكشف عن رسائل جديدة لطله حسين

القاهرة: محمد الحمامصي

هذه ليست المرة الأولى، التي يماط فيها اللثام، عن رسائل خاصة هامة، تبادلها كبار الكتاب والمفكرين في العصر الحديث، ولم يكن كشف عنها بعد. فمنذ فترة خرج علينا كتاب يضم رسائل توفيق الحكيم إلى طه حسين وعباس العقاد وجمهرة أدباء عصره. تلاه كتاب ضخّم لرسائل عباس العقاد إلى أشهر كتاب عصره، وخاصة مي زيادة، التي ربطته بها قصة حب. ولا تزال الرسائل الغائبة. التي يكشف عنها يوما بعد يوم، تخرج علينا بالكثير من أسرار رواد النهضة في مصر والعالم العربي.

وقد كشف الكاتب إبراهيم عبد العزيز - مؤخرًا - في دراستين طويلتين نشرتهما «المصور» القاهرية عن مجموعة من الرسائل، أرسلتها د. سهير القلماوي إلى أستاذها د. طه حسين ومجموعة أخرى من الرسائل، أرسلها د. طه حسين إلى صديق عمره نجيب الهاللي الذي كان رئيسًا لوزراء مصر.



للمؤلف هذه الخطابات؟» ثم تكرر السؤال مع ظهور كتابي «أيام العمر.. رسائل خاصة بين طه حسين وتوفيق الحكيم» وزادت حدة التساؤل بعد نشري للخطابات الخاصة بين النحاس باشا وطه حسين على صفحات مجلة الإذاعة والتلفزيون مؤخرًا. وترجع قصة حصولي على أوراق طه حسين لعدة سنوات مضت، عندما تمنيت أن أعيش عصره، ولما كان ذلك مستحيلًا فقد رأيته ممكنا بمعايشة تلاميذه، الذين التقيت بهم، ليصوروا لي حياته معهم، ومنهم د. سهير القلماوي ود. محمد حسن الزيات، وقبل التلاميذ كانت توجد من أسرته حفيداته سوسن ومنى.

وكانت «منى هي التي تحتفظ بأوراق جدها، ورحبت بي بعد أن أطلقت على مؤلفاتي، وعهدت إلي بنشر تراثه، ما عدا ما يسيء إليه وإلى أسرته، ويشمل هذا التراث العام منه والخاص، حتى إيصالات الكهرباء، وإيصالات تبرعه للجمعيات الخيرية والمجهد الحربي، ومعونة الشتاء، وعقود القصص التي تحولت إلى السينما، وكراسة محاضرات أهداها أحد تلاميذه إليه، سجل فيها محاضرات أستاذه ومحاضرات أخرى مكتملة لما نشر في الشعر الجاهلي، وغيرها من الأوراق، التي تصور حياة طه حسين كأدق ما يكون التصوير.

وأهمية رسائل د. سهير القلماوي إلى د. طه حسين، تكمن في أنها تحكي تجربة أول فتاة مصرية تغادر حدود وطنها، بحثًا عن العلم والمعرفة، في زمن لم تكن المرأة قد خرجت فيه من قفص الحريم. فضلًا عن أن صاحبة الرسائل هي أول فتاة تدخل الجامعة، وأول امرأة تحصل على الدكتوراه في الآداب، وأول أستاذة في قسم اللغة العربية، وأول رئيسة لهذا القسم.

وتحوي رسائلها الكثير من الحكايات عن الجو العلمي ما بين القاهرة ولندن وباريس، والحياة السياسية، وأخطاء الحرب العالمية الثانية، كما تكشف عن حدود ما كان بين التلميذة سهير القلماوي والأستاذ د. طه حسين، خاصة أنه كانت هناك علاقة اجتماعية بينهما، فهو الشاهد على عقد زواجهما، وهي على معرفة بزوجه وابنه وابنته.

أما رسائل د. طه حسين إلى نجيب باشا الهلالي، فهي تكشف عما كان بين الرجلين الكبيرين من صداقة، وما كان يحمله د. طه حسين للهلالي من حبه ووقرة وإعزاز، خاصة وأن الهلالي هو الذي أعاد طه حسين إلى الجامعة بعد أن طرده إسماعيل صدقي منها، كما عينه مستشارًا فنيًا لوزارة المعارف، وانتدبه مديرًا لجامعة الاسكندرية، ورشحه وزيرًا للمعارف في حكومة النحاس الأخيرة قبل ثورة يوليو.

## الحصول على الوثائق

يقول إبراهيم عبد العزيز عن الرسائل الخاصة: عندما نشرت كتابي «أوراق مجهولة للدكتور طه حسين» منذ حوالي سنتين، والتي نشرت فيها لأول مرة خطابات متبادلة بين طه حسين والرئيس أنور السادات. تساءل الناس «من أين

## رسائل د. سهير

ومن رسائل د. سهير القلماوي إلى أستاذه طه حسين، والتي كشف عنها إبراهيم عبد العزيز، رسالة كتبها د. سهير قبل سفرها، تكشف فيها عن صفة رأت أنها مشتركة بينها وبين أستاذه وهي كتابة المحاضرات في آخر لحظة. والرسالة

مكتوبة بتاريخ 1935/9/8 ويقول نصها:

«أستاذي العزيز: كنت أحب لك أن تقضي هذا الصيف في راحة تامة، لا يعكر صفوها كتاب تكتبه، أو جواب تقرأه مني، ولكن أردت أن تتقي غضبي فكتبت، وأحببت أن أعلمك أنني لا يمكن أن أغضب من عمل كهذا، فأجبت. وكيف أغضب وأنا أشد الناس كسلا في كتابة الخطابات، وأنا أشد الناس تقديرا لأيام الراحة تلك، التي يختطفها الإنسان خطفا، ويود فيها لو استراح من كل شيء، حتى من نفسه إن استطاع.

تسألني هل شق عليّ الصيف في مصر؟ وأي شيء لا يشق عليّ في مصر؟ خاصة في هذه الآونة، التي تقوم فيها الأمم جميعا وتقع، ونحن زعماءنا كأنما في دنيا أخرى. كأنما نتحدى العالم كله بلهونا وطمانيتنا.

أخاف أن أكتب مثلك فصلا أدبيا، وأنا أحب أن أوفر جهدي لأكتب الآن محاضرة للراديو، طال عليها التأخير، ففعل أكثر مما أفلد فيه وأنقن تقليده هو كتابة المحاضرات والفصول في آخر ميعاد، بل في آخر لحظة. لنا حديث سيطول بلا شك عن الجامعة والأدب، أرجئه إلى أن تعود، أما الآن فأرجو أن ترفع سلامي إلى السيدة الجليلة وإلى جييجيت وكلود وإلى اللقاء القريب إن شاء الله. سهير القلماوي.

## د. طه ونجيب محفوظ

وفي رسالة أخرى كتبتها د. سهير القلماوي لأستاذها في 20 أغسطس 1957، وكانت قد حصلت على الدكتوراه بمرتبة الشرف الممتازة عام 1941 واتجهت للتدريس بالجامعة، وممارسة نشاطها في الصحف والإذاعة، حيث تطلعنا في هذه الرسالة على جزء من هذا النشاط، تقول بعد المقدمات:

«أما شكسبير، فيشهد شهر أغسطس أنني لم أشتغل إلا به، إلا أنني قرأت «السكرية» لنجيب محفوظ، وقدمتها في الإذاعة. وكنت أفكر في أقوالك وأنا أكتب هذا الحديث.

والحمد لله، لقد برئ كثيرا مما لم يعجبك في «بين القصرين». أما السيد شكسبير (رحمه الله) فلقد نهينا ثلاث مسرحيات بيني وبين د. عوض، منها واحدة سلمت بالفعل. وأحب أن أقول إن في الجزء الأول لم يبق إلا الأقل بعد هذه الثلاث وكلها فيه.

أما أخبار الجامعة، فإن الرقص الهوائي العجيب بين الكليات لن يكون له آخر فيما يظهر، لأن الصحف أعلنت اليوم أن قرارا جمهوريا صدر بتحديد مدة الأستاذ الأكبر شيخ اللائحة الجامعة لمدة عامين آخرين!

أعجبت كثيرا بمقالك عن تونس، وتحمست فقدمت في نفس الأسبوع مسرحية «السد» في الإذاعة، ووصلني من سفارتهم خطاب شكر يدل على يقظة عجيبة في هذه الناحية. وهكذا تزور أنت تونس، ونكتفي نحن بالمراسلة بيننا وبين سفارتهم في مصر. وأست أدري من منا الذي كسب بهذا البعد أو القرب، ثم الختام بالسلام والتحية.

وهكذا وعلى هذا المنوال يقدم إبراهيم عبد العزيز 14 رسالة كتبتها سهير القلماوي لطفه حسين في الفترة بين 8/9/35 و8/8/59. الرسالة الأولى مكتوبة من مصر قبل سفرها للبعثة، والرسالة الأخيرة مكتوبة من مصر بعد عودتها، وبقيّة الرسائل مكتوبة في عواصم أوروبية.

## رسائل د. طه

أما رسائل د. طه حسين إلى الهلالي باشا، فمنها رسالة كتبها من فرنسا يروي

احتياجي كثيرا إلى أن استدين، وإشفاقي المتصل من العجز عن أداء الدين، وأنا أريد الدين المادي. فقدر لرجلك قبل الخطو موضعها، أستغفر الله، واستغفرك أنت أكرم علي وأرفع عندي من هذا الكلام وتقبل تحيتي الخالصة». طه حسين.

وقد أرسل د. طه هذه الرسالة في 10 نوفمبر 1934، واستمر بعدها في مراسلة نجيب الهلالي باشا، فكتب إليه مرة من مصيفه رسالة يضمناها بعض الاقتراحات والأفكار الخاصة بالتعليم، وفي هذه الرسالة خاطب الهلالي كصديق، ثم خاطبه كوزير.

وتكشف إحدى الرسائل عن بوادر أزمة بين الصديقين عندما كتب طه حسين للهلالي يستقيل من جميع اللجان التي وضعه فيها، لأنه وجدها غير محققة للأغراض التي أنشئت من أجلها، وهو حين يفعل ذلك ظن أن الأمر لا يعدو اختلافًا في وجهات النظر سيستقبله الهلالي ضاحكًا. لكن قوبلت استقالته طه حسين بغضب الهلالي وثورته، فكتب إليه طه من جديد يستدرك ما حدث، ويحاول إصلاح ذات البين في خطاب أدبي بليغ يعد من أروع ما قيل من عتاب صديق لصديق.

وينشر إبراهيم عبد العزيز ضمن الرسائل، رسالة موجهة من نجيب الهلالي إلى د. طه حسين، وهي من المرات القليلة التي كتب فيها الهلالي لطه يخبره بأحواله التي ساءت من آلام الأسنان وآلام الأصدقاء الذين ظهروا على حقيقتهم.

وفي النهاية فإن الكشف عن هذه الرسائل يعد، حدثًا أدبيًا وتاريخيًا مهما، فهي توثق لفترة من أخطر الفترات في تاريخ مصر الأدبي والعلمي والسياسي.

أحداث سفره والحوار الذي دار بين النحاس باشا والسيدة سوزان طه حسين على ظهر السفينة عن الهلالي نفسه، وقد كتبت الرسالة في 26 يونيو 1931، ويقول نصها: «أخي العزيز: ذكرناك كثيرا في السفينة مع صاحب الدولة، وكان أول ذلك أننا كنا نعد مرة المهرة والمكرة، الذين يحسنون الشيطنة أو يسيئونونها فذكرنا أسماء ثم افترقنا. ومضى على ذلك وقت طويل، ثم مر الباشا بامرأتي وهي تتحدث إلى حرمه، فقطع حديثهما، قائلا لزوجتي: لقد نسيت يا سيدتي أمكر المكرة. قالت من هو؟ قال: نجيب. ولست أذكر لك، ابتهجت سوزان بهذا الجواب. ولكنني أهدي إليك تحيتها الخالصة، وأرجو أن تتقبل مني تحية أنت وحدك تعرف ما تشتمل عليه من حب وإخاء». طه حسين.

وحين اشترى طه حسين امتياز جريدة «الوادي» وأشرف على تحريرها، أثناء أزمته مع وزارة صدقي باشا، عانى طه حسين من خسائر مادية شديدة، فإن كان قد نجح كصحفي، إلا أنه فشل كإداري، واضطر إلى الاستدانة، وكان العلاج ممن استدان منهم، ويسمى طه هذه الفترة بالأيام المظلمة. فقد كتب: «إلى نجيب بك الهلالي. أخي العزيز: أما الجريدة فما زالت حالها بعيدة عما يرضي، ولكنها أخذت تحاول أن تقف على قدميها، وأظن أن هذا ليس مستحيلا، فقد أخذ انتشارها يزيد بعض الشيء، وقد أخذت بعض شركات الإعلانات تفكر فيها، ولست أدري إلى أين ينتهي بنا هذا كله، ولكن الغريب أنني برغم هذه المصاعب كلها بعيد كل البعد عن اليأس، بل بعيد إلى حد ما عن سوء الخلق. ولعلي لم ابتسم قط كما ابتسمت في هذه الأيام المظلمة. وإذا كان في حياتي شيء ممض، فهو

افتتح مهرجان دمشق السينمائي الحادي عشر فعالياته بالفيلم المصري «عرق البلح» لرضوان الكاشف الذي عرض خارج المسابقة الرسمية، وختمت هذه الفعاليات بالفيلم المصري الذي حاز على ذهبية المهرجان «جنة الشياطين» للمخرج أسامة فوزي. حفل المهرجان بمجموعة من الفعاليات، فإلى جانب المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة، والأفلام القصيرة، كان هناك مجموعة من التظاهرات الموازية: تظاهرة السينما العالمية خلال قرن، التي أتاحَت مشاهدة العديد من الأفلام الكلاسيكية في السينما العالمية كفيلم «سوناتا الخريف» لبريغمان، وليالي كامبيري لفييليني، وزمن الفجر لأمير كوستاريكا.. إضافة إلى تظاهرة السينما السورية، وتظاهرة مختارات من سينما القضية الفلسطينية عرض خلالها العديد من الأفلام: رجال تحت الشمس، السكين، المخدوعون، كفر قاسم.. وتظاهرة

## مهرجان دمشق السينمائي الحادي عشر

دمشق: علي الكردي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

«نظرة إلى المهرجانات الأخرى» التي عرض خلالها مجموعة من الأفلام الحائزة على جوائز في مهرجانات أخرى كالفيلم الإسباني «أسرار القلب»،

**الذهبية لفيلم «جنة الشياطين»  
والفضية لـ «نسيم الروح»  
وأزمة السينما.. أزمة تمويل**

والياباني «انتظر لترى»، والمصري «عرق البلح»، والهندي «آنو».

رغم بعض الملاحظات السلبية التي يمكن أخذها على المهرجان وخاصة في حفل الافتتاح الذي لم يكن موفقاً من



الحكومات العربية، لأسباب كثيرة، تعزف عن تمويل السينما العربية، وهذا منشأ الخلل والخطر على هذه السينما، وكل قول بأن صناعة السينما في الوطن العربي كله ملزمة بتمويل نفسها أو أن في وسعها أن تتدبر هذا التمويل قول خاطئ من أساسه».

## جوائز المهرجان

كما قلنا حاز فيلم «جنة الشياطين» للمصري أسامة فوزي على ذهبية الأفلام الروائية الطويلة، وحاز فيلم «نسيم الروح» للسوري عبداللطيف عبد الحميد على فضية المهرجان، فيما كانت البرونزية من نصيب الفيلم الكولومبي «الدين»، إخراج مانويل جوسيه أفارين ونيكولاس بوينانينتورا فيدال.

في كواليس المهرجان انقسم الرأي حول فيلم «جنة الشياطين» بين مؤيد متحمس رأى فيه شكلاً جديداً لسينما التسلية المصرية والعربية سواء على مستوى الموضوع، أو على مستوى المعالجة السينمائية، والكادرات المرسومة بحساسية جمالية لافتة، وبين من رأى فيه فيلماً غرائبياً، لم يستطع التفاعل معه، معتبراً أن الفيلم يفتقر إلى مقولة مركزية يدور حولها.

يعالج الفيلم المأخوذ عن قصة للكاتب جورج أمادو بطريقة فانتازية ساخرة، عالم المهمشين، أبطال العالم السفلي من خلال شخصية «طل» (محمود حميدة)، الذي يموت فجأة في مقهى صغير بتأثير جرعة زائدة من الخمر.

ومن خلال الحوار بين أصدقاء (طل) الذين يكتشفون الجثة، نعرف أنه من أسرة محترمة، خرج قبل موته بعشر

حيث التنظيم ولوحات الاستعراض التي رافقته، لكن لا يسعنا إلا أن ننوه بالإيجابيات التي برزت من خلال انتظام وغنى الندوات التي رافقت عروض المهرجان، وإلى الدور الإعلامي المهم لنشرة المهرجان والمكتب الصحفي، وإلى أهمية الندوات المركزية التي ناقشت أزمة السينما العربية، والسينما العربية في ظل ثورة الاتصالات لما طرحته من أفكار مهمة يمكن أن تغني بالفعل المشهد السينمائي العربي، خاصة أن الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية، قد أشارت في كلمة الافتتاح إلى هذه الأزمة التي تعانيها السينما السورية بشكل خاص، والسينما العربية بشكل عام على صعيد الإنتاج السينمائي والصناعة السينمائية المبدعة التي يراد منها أن تكون أداة تغيير فاعلة في حياتنا الثقافية والاجتماعية، حتى تكون سينما تقوم «بدور الشهادة على ما نحن فيه، معربة بجرأة، أحياناً كثيرة، أسما للزيف المهترئة» وقد أشارت السيدة الوزيرة إلى مكن العلة، بالقول: «الأزمة هي أزمة تمويل.. وأزمة التمويل هذه هي علة قلة الإنتاج السينمائي في البلاد العربية، ومنها سورية بالطبع، وهذه العلة إلى تفاقم عاما بعد عام، فالفيلم العربي يصنع بتمويل ضئيل، ضئيل لا يرى بالمجهر، قياساً إلى تمويل الأفلام في العالم، هذا التمويل الضخم بغير حدود في أمريكا والأقل ضخامة في أوروبا، والسبب في ضالة تمويل السينما العربية يعود إلى عزوف المستثمرين العرب عن توظيف أموالهم في السينما، لأن الربح فيها أقل من المسلسلات التلفزيونية مثلاً.. ولأن

والمشاعر النبيلة والنقاء في زمن غابت فيه مثل هذه القيم.

إن عبد الحميد بسخريته اللطيفة، المعهودة أراد أن يسلط الضوء بقوة على الشاعر الحميمة، والنقاء، ليظهر الوجه الآخر المليء بالقسوة، والعنف الداخلي، وانعدام القيم، وبهذا المعنى يقدم شخصيات إيجابية مفعمة بحيوية الشاعر وحرارتها، ليظهر الوجه الآخر للبرودة، والقحط، والصدأ الذي يطفو فوق حياتنا.

يعتبر هذا الفيلم بحق، أنشودة سينمائية شاعرية، قارب فيها عبد اللطيف للمرة الثانية عالم المدينة بأجوائه، وإيقاعاته السريعة، ليثبت أن موضوعه لا ينحصر فقط في عالم الريف الذي يعرفه جيدا.

### البرونزية لفيلم «الدين» الكولومبي

حاز فيلم «الدين» الكولومبي، إخراج: مانويل جوسيه أفاريث ونيكولاس يوينانينتورا فيدال على الجائزة البرونزية. تبدأ قصة الفيلم بتسميم رجل مرآب في إحدى القرى، دون أن يعلم أحد بالضبط من هو القاتل، ثم يصبح كل شخص في القرية - بشكل أو بآخر - متورطا بهذه الجريمة.

تدفن الجثة خارج أرض المقبرة، ودون شاهدة، ويعود جميع سكان القرية إلى حياتهم الهادئة، لكن الشعور بالذنب يخيم فوق النفوس، ويثير الفرقة والخلافات بينهم.

يستدعي الفيلم إلى الذهن مسرحية دورنيمات «زيارة السيدة العجوز» بقلبها الساخر.

سنوات من بيته، تاركاً خلفه أسرته، ومهنته، وموقعه الاجتماعي.. وهام في شوارع المدينة ومقاهيها، وسكن في بيوت اللذة، وحين تفقد أسرته الأمل في عودته تنساه، لكن موته يضع العائلة مجدداً أمام إحراج صورته، فتقرر ابنته إعداد جنازة لائقة به، ليس من أجله، وإنما حفاظاً على صورة العائلة.

أجواء الكوميديا السوداء، التي تسخر من تناقضات الإنسان، وتعكس قلقه الوجودي، وتقدم بؤس قاع المدينة، بسخرية مرة وبعيدا عن الميلودراما إضافة إلى التمثيل المدهش للشخصيات وخاصة محمود حميدة الذي مثل طوال الفيلم دور الجثة (طبل) كلها كانت لصالح هذا الفيلم الذي استحق الجائزة بجدارة، وهو الثاني للمخرج أسامة فوزي بعد «عفاريت الإسفلت» عام 1996. فيلم جنة الشياطين تمثيل محمود حميدة، لبلبة، كارولين خليل، صفوة.

### نسيم الروح والجائزة الفضية

فيلم المخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد (نسيم الروح) من تمثيل: بسام كوسا، سليم صبري، لينا حوارنة، سلاف فواخرجي، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية عام 1998، حاز على الجائزة الفضية للأفلام الروائية الطويلة.

مقولة الفيلم المركزية تدور حول: اغتيال الحب في حياتنا، وبكثير من الشاعرية، والوجدانية الرفيعة يعالج عبد الحميد موضوعه، حيث تقترب العدسة بشغافية من عوالم الشخصيات الداخلية التي تفيض بالحب الإنساني

## مسابقة الأفلام القصيرة

المنافسة كانت شديدة بين الأفلام القصيرة التي شاركت في مسابقة المهرجان، وقد كانت كثيرة الغنى والتنوع وتدل على وجود إمكانات فنية وبشرية مبدعة، لكن أزمة قلة الإنتاج السينمائي العربي تكمن بالفعل في غياب التمويل. حيث هناك جيل من السينمائيين الموهوبين الذين يحتاجون إلى أخذ فرصتهم.

### الحافة

ذهبية الأفلام القصيرة كانت من نصيب الفيلم المغربي (الحافة) للمخرج فوزي بنسعيد.

هذا الفيلم كان مدهشاً على صعيد التصوير، ويحمل تلك الومضة المكثفة، المشعة التي تتميز بها الأفلام القصيرة من خلال سرد قصة شقيقتين صغيرتين يمضيان يومهما في قضاء أعمال بسيطة كتبييض القبور، وبيع قارورات فارغة للحصول على بضعة قروش.. وبما أن القارورات الفارغة موجودة على حافة الجبل، يحاول أحدهما التسلق للوصول إلى تلك الحافة وهنا تحصل المأساة المروعة، حين يسقط إلى الهوة قبل أن يصل إلى غايته.

هل هي حياتنا القائمة على هذا التوازن الحرج على الحافة؟! نعم فنحن مهددون في كل لحظة بالسقوط الفجائي المدوي.

### ياليل ياعين

حاز فيلم المخرج السوري الشاب

نضال الدبس على الجائزة الفضية للأفلام القصيرة عن فيلمه الشعاري (ياليل ياعين)، تمثيل مهند قطيش، ومانيا نبواني.

يركز هذا الفيلم على لغة الأيدي للتعبير عن الحاجة العميقة للتواصل الإنساني، وبشكل خاص بين الرجل والمرأة، وبهذا المعنى تصبح الحكاية البسيطة حدثاً مهماً، يحتفي به بطلا الفيلم ويسعيان إليه، ولكن كم من الحواجز المانعة التي تقف في وجه التوق إلى هذا التواصل الإنساني الحميم!

### قطار الساعة ستة

المخرجة المصرية كاملة أبو ذكري حازت على الجائزة البرونزية عن فيلم (قطار الساعة ستة) عن قصة قصيرة لأنطون تشيخوف، سيناريو وحوار غادة موسى، وتمثيل: محمد توفيق، فتحي عبد الوهاب.

في كل عام، وفي وقت محدد ينتظر رجل عجوز ابنه، إلا أن القطار يأتي ولا يجلب ابنه معه، باعتبار أن الولد قد استشهد خلال إحدى المعارك. الانتظار هنا سيزيفي بلا جدوى، لكنه حنون، يحمل هذا الأمل الذي لا ينضب بحقيقة أخرى قد تأتي.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة كانت من نصيب الفيلم البرازيلي القصير (النبض)، إخراج خوسيه بيدرو غولارت، أما جائزة التحكيم الخاصة بالأفلام الطويلة فكانت لفيلم (تراب الغرباء) للسوري سمير ذكرى وهو من تمثيل: بسام كوسا، أسامة عاشور، إيمان الغوري، نجوى قندججي، فايز أبو

تحريك المجاميع في جو أحياء حلب القديمة أواخر القرن الماضي .  
جائزة أحسن ممثلة كانت للفنانة تمارا أكوستا من تشيلي عن دورها في فيلم (الانتقام)، وجائزة أحسن تصوير كانت للفيلم الصيني (وادي النهر الأحمر) الذي كان من المتوقع أن يأخذ أحد الجوائز الأساسية، وقد أثار استبعاده دهشة بعض النقاد. أما جائزة أحسن ممثل، فقد حُجبت، رغم أن التوقعات في كواليس المهرجان كانت ترشح الفنان السوري بسام كوسا الذي كان حاضرا في دور البطولة لفيلمين هما: تراب الغرباء ونسيم الروح .

دان.. والفيلم يدور حول شخصية المفكر النهضوي عبدالرحمن الكواكبي (1858 - 1902) صاحب كتاب «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد»، حيث يرصد الفيلم كفاح هذا الشيخ المتنور ضد الإرث الفكري الثقيل الذي تراكم عبر خمسة قرون من الاحتلال العثماني لسوريا. والفيلم مأخوذ عن رواية الكاتب السوري فيصل خرتش.

يركز الفيلم على السنوات الأخيرة من حياة الكواكبي ونضاله من أجل انتشار مجتمعه من براثن التخلف والشعوذة والأفكار الظلامية وهو إنتاج ضخم، اعتمد فيه المخرج سمير ذكرى على

